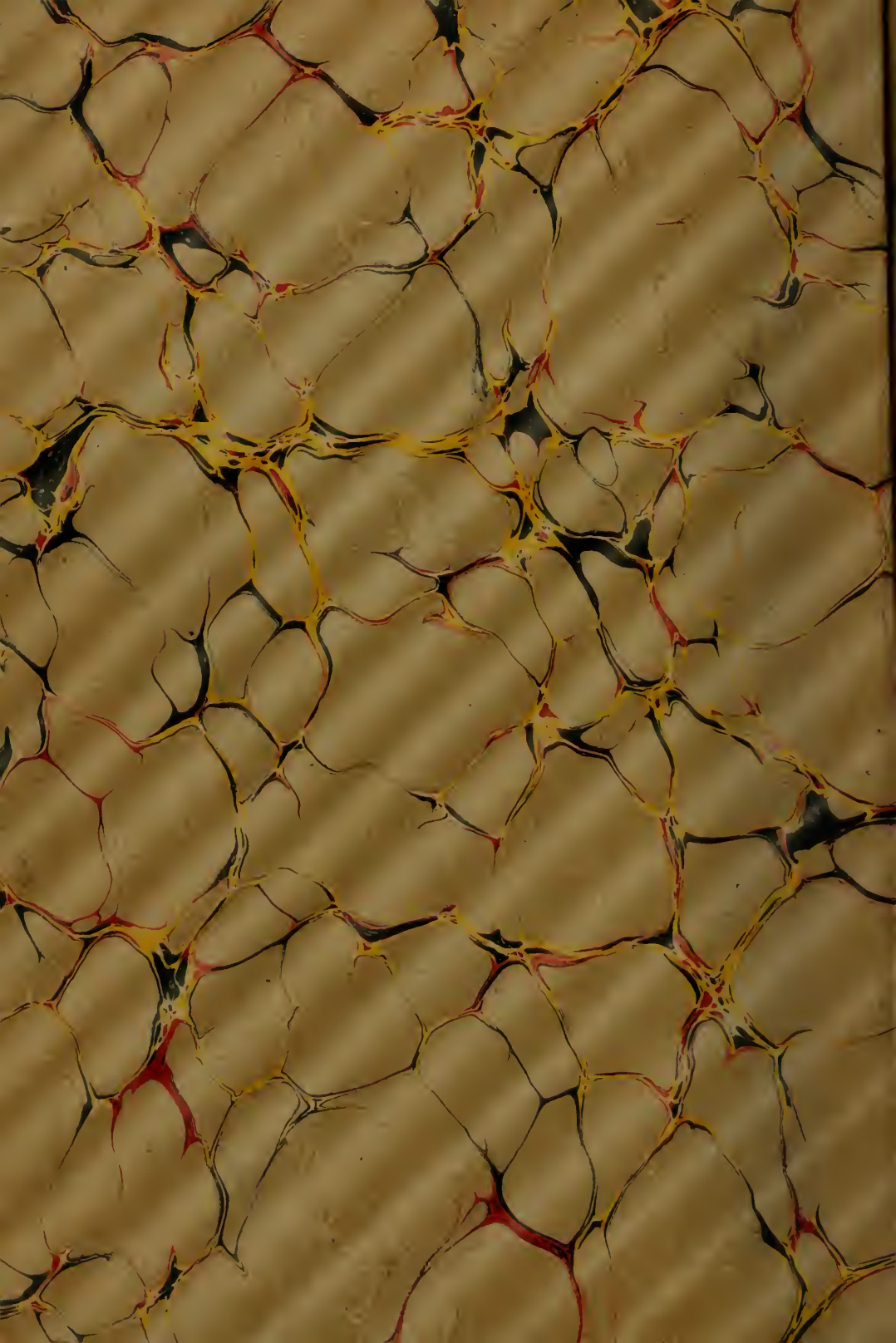
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 06447 244 2



La

Science musicale grégorienne

PAR

G. HOUDARD

Extrait de la *REVUE DES QUESTIONS SCIENTIFIQUES*, octobre 1901.

LOUVAIN
IMPRIMERIE POLLEUNIS ET CEUTERICK
32, RUE DES ORPHELINS, 32.
Même maison à Bruxelles, 37, rue des Ursulines.

1901

La

Science musicale grégorienne

La

Science musicale grégorienne

PAR

G. HOUDARD

Extrait de la *REVUE DES QUESTIONS SCIENTIFIQUES*, octobre 1901

LOUVAIN
IMPRIMERIE POLLEUNIS ET CEUTERICK
32, RUE DES ORPHELINS, 32.
Même maison à Bruxelles, 37, rue des Ursulines.

1901

ML
3082
H68

LIBRARY
MAR 22 1973
UNIVERSITY OF TORONTO

LA

SCIENCE MUSICALE GRÉGORIENNE

> Ut non modo casus eventusque rerum, qui plerumque fortuiti sunt, sed ratio etiam causaeque noscantur.
>
> (TACITE, *Histoires*, I. 4.)

C'est peu, en effet, de connaître les faits et les événements de l'histoire si l'on n'en découvre pas la raison ou les causes.

La cause première d'un fait peut échapper. Elle n'en existe pas moins. Le rôle de la science étant d'aller au fond des choses pour en trouver la raison, on peut dire que toute science n'est que la mise au jour, sous une forme concise et précise, de la théorie d'un état officiellement constaté.

La science historique musicale, encore bien incomplète de nos jours, n'a pas échappé aux investigations patientes d'un certain nombre de musiciens passés maîtres dans leur art. En particulier, peu de sujets scientifiques ont été, depuis un demi-siècle, aussi disséqués, analysés, soupesés même que la partie dite grégorienne, c'est-à-dire ce qui touche à l'art musical du premier millénaire de notre ère.

Pourquoi, dès lors, est-on si peu fixé, dans le monde de l'érudition, sur la valeur certaine des déductions présentées par tel ou tel écrivain de renom ?

Ne le nions pas. Lorsque nous portons nos regards successivement vers chaque branche du savoir humain,

nous trouvons, établi sur des bases solides, un corps de doctrine complet, admis. Certains détails peuvent être momentanément réservés comme exigeant une discussion complémentaire — aussi chacun, dans sa sphère propre, se fait-il un point d'honneur d'apporter une pierre à l'édifice commun — mais l'ensemble forme un tout imposant.

Tournons-nous maintenant vers la science historique musicale du haut moyen âge, — celle du premier millénaire, avons-nous dit. Là, plus d'ensemble scientifique. De remarquables travaux sur des faits séparés ont été produits sans relâche pendant ces dernières années. De lien entre eux, de fond commun, pas l'ombre. Chaque écrivain a travaillé suivant ses aspirations personnelles.

Le résultat d'un semblable état de choses est inéluctable. Il se traduit par l'absence d'unité. Tous les efforts individuels sont condamnés à une stérilité relative.

Pourquoi encore en est-il ainsi, et le mal serait-il irrémédiable ? Hélas ! oui, nous le craignons. Bien plus, nous le redoutons.

La pratique musicale est née avant la théorie qui explique sa raison d'existence.

A la différence de la sculpture dont le but est la copie de plus en plus parfaite de la nature immuable, la musique, elle, n'a pas de modèle tangible. Traductrice de sentiments ou de sensations, elle suit pas à pas les inflexions de la pensée. Comme telle elle subit par une sorte d'action réflexe les mille et une impressions fugitives qui assaillent l'être humain. En tant que production humaine, elle subit de plus la loi de l'évolution. Jamais fixe, toujours en mouvement, en transformation incessante à travers les siècles, la théorie qui régit chacune de ses phases suit une marche parallèle en découvrant l'un après l'autre, mais après coup, chacun des faits fondamentaux qui en forment la base.

Avant donc de porter un jugement d'ensemble sur les étapes de l'art musical, il est bon de les connaître réelle-

ment et de les apprécier individuellement plus sérieusement qu'on ne paraît l'avoir fait jusqu'à ce jour.

Or, n'ayant jamais été reconstitué dans sa CONTINUITÉ, sur quoi se fonderait-on pour affirmer *à priori* que, de telle à telle époque, l'art musical dut être pratiqué de telle façon et non de telle autre, alors surtout que cette phase précise de son évolution proposée à notre examen nous est présentée comme un produit *unique* dans la chaîne des mutations simplement possibles de cet art ?

Aussi, pour peu que l'on y regarde d'un peu près, voit-on que les historiens de la musique ont plutôt fondé des écoles adverses, pour lesquelles une seule manière de voir est acceptable : la leur ! D'adversaires nées, ces écoles, pour le malheur de la science, sont devenues et resteront ennemies irréductibles pour n'avoir pas voulu se rendre compte de la part du mal fondé tout hypothétique de quelques-uns de leurs principes respectifs.

Nous voyons, en effet, trois clans s'agiter autour de notre sujet.

Le « monde scientifique » pour qui la musique est un art d'agrément frivole — sinon de désagrément, ajoute-t-il ironiquement — et purement extérieur, envers lequel il se montre généralement indifférent, quelquefois sourdement hostile !

Le « monde des philologues », aujourd'hui la majorité, qui prétend accaparer la science grégorienne sous le prétexte bien puéril que les monuments à consulter étant des manuscrits, l'étude à en faire et les conclusions que celle-ci suggérera sont de la compétence exclusive des paléographes et des philologues !

Enfin, le « monde des musiciens », minorité infinitésimale dans le champ de la science, n'en soutenant pas moins avec assez de raison, ce semble, que l'*art musical* dit *grégorien* étant *de la musique*, aux musiciens, ayant fait de l'archéologie musicale l'objectif de leurs travaux, revient de droit l'étude des monuments du passé. Et ce,

avec d'autant plus de logique, que les manuscrits notés neumatiquement (1) ont été traduits en clair dès le moyen âge ; que, de plus, l'expertise paléographique qui les concernait a été faite avec toutes les garanties d'une érudition impeccable.

Les musiciens, seraient-ils même radicalement ignorants des principes généraux de la science paléographique, sont donc fondés à avoir voix délibérative, sinon prépondérante, dans la discussion en cours. N'ont-ils pas en mains, d'une part les mélodies traduites et notées clairement, accessibles à leur analyse, d'autre part, les théories mêmes qui fondaient la science musicale de l'époque ?

Les philologues auront ensuite à glaner certaines indications particulières de linguistique dans la reconstitution des rythmes juxtaposés aux textes anciens — encore sera-ce peu de chose — et les hommes de science générale ne devront pas dédaigner les travaux spéciaux de leurs confrères musicologues, puisque, aussi bien, la musique est fondée sur une science aussi complexe, aussi réelle que le sont les sciences physiques de toute espèce.

La musique enfin paraît même avoir sur toutes les autres sciences, cette supériorité « partielle » de s'adresser à tous indistinctement, et non à une élite restreinte dont les bienfaits ne sont perçus directement que par intermittence, dans des cas spéciaux souvent incompréhensibles pour la masse.

Ceci posé, nous pouvons revenir à notre sujet.

La musique a parcouru théoriquement deux grandes phases dont chacune se divise en deux périodes d'inégale durée.

Les deux phases ont pour point de jonction le XIIe siècle, un peu plus tôt, un peu plus tard.

(1) La notation neumatique est un système d'écriture *sui generis*, composé de traits, points, apostrophes et de signes conventionnels formés à l'aide de ces divers éléments combinés de différentes manières.

Respectivement la première se divise en : *période antique* du VIe siècle avant notre ère au IIIe siècle après, et *période grégorienne* du IVe au XIe siècle. La deuxième comportera : la *période contrapuntique scolastique* du XIIe au XVIIe siècle et la *période moderne* du XVIIIe siècle à nos jours et pour un temps à venir impossible à déterminer, cela se conçoit, bien que des symptômes non équivoques d'une transformation soient aisément reconnaissables dans certaines œuvres nouvellement écloses.

Nous écarterons ces deux dernières périodes. Les expliquer sortirait du cadre que nous nous sommes imposé de remplir. Nous n'en dirons que les liens qui les rattachent aux deux premières. A vrai dire, elles se compénètrent si intimement que les disjoindre serait malaisé.

Rappelons quelques considérations préliminaires.

L'art musical a un passé glorieux remontant aux origines mêmes de la société humaine et descendant jusqu'à nous sans solution de continuité.

Chacune des transformations par lesquelles l'art s'est peu à peu constitué tel que nous le pratiquons fut le fruit de longs siècles de tâtonnements et de progrès inconscients, préparant la voie à des conquêtes nouvelles, contenant elles-mêmes le germe de manifestations futures encore insoupçonnées.

Une forme d'art, quelle qu'elle soit, ne naît pas à l'improviste, ne surgit pas du néant à un moment précis. Elle est dans son essence le produit plus spontané que raisonné, mais par contre inconsciemment obligé d'une évolution progressive vers un idéal sans cesse renouvelé. Elle peut et doit être rattachée étroitement à celle qui l'engendra, comme à celle qu'elle engendra. Elle n'est qu'un anneau d'une chaîne dont les extrémités sont invisibles.

En conséquence, « on ne peut isoler un fait scientifique

quelconque pour l'étudier sans tenir compte de ses attaches », disions-nous dans une précédente publication (1).

La thèse que nous avons à démontrer se présente à nous sous trois chefs principaux :

Proposition I. L'art grégorien prend sa source dans l'art gréco-romain du IIe-IIIe siècle de notre ère, et s'épanche dans l'art du bas moyen-âge.

Proposition II. Reconstituer, dans ses grandes lignes, l'art antique, c'est rétablir la théorie fondamentale qui préside à l'élaboration de l'art subséquent dit *grégorien*.

Proposition III. Déduire de l'art grégorien, reconstitué scientifiquement, la forme musicale qui lui succèda c'est fournir la preuve que l'art dont nous nous occupons ici même, fut bien réellement tel que nos déductions l'auront démontré.

Nota. — Il va sans dire que nous n'émettons nullement la prétention de traiter la question grégorienne dans tous ses détails.

Nous lui avons consacré des ouvrages spéciaux et nous en préparons d'autres. Ici nous présentons un ensemble de faits et de déductions dérivées de ces faits, destinés, dans notre esprit, à compléter les nombreux articles que nous avons donnés un peu partout.

Néanmoins, et comme nous nous sommes toujours imposé de le faire, nous embrassons d'une vue d'ensemble, sous un jour particulier, toute la science musicale grégorienne.

I

L'histoire du chant liturgique présente de grandes difficultés à cause du manque fréquent de documents précis concernant des laps de temps relativement longs.

(1) *Mémoire présenté au congrès d'histoire de 1900.* Paris.

On ne saurait en effet qualifier du nom d' « histoire » le rappel de quelques faits épars, toujours les mêmes d'ailleurs, répétés de revues en revues par des écrivains superficiels. Les renvois en note concernant ces faits ne trompent personne et l'abus de la phraséologie qui les accompagne masque mal les emprunts opérés de droite et de gauche, sans discernement.

Quoi qu'il en soit, aurions-nous considéré ce que nous connaissons comme des détails soigneusement collationnés, ou au contraire comme les seuls événements saillants qui en jalonnent le cours séculaire, nous devrons avoir remarqué que la coordination des éléments connus et leurs rapports réciproques n'ont pas été serrés d'assez près pour permettre de dire que cette histoire existe définitivement.

Trop de données même en ont été interprétées dans un sens diamétralement opposé à ce qu'une saine logique commandait.

En un mot, l'histoire nous a paru avoir été faussée, faute de faire les rapprochements qui s'imposaient pour obtenir une vue d'ensemble permettant de comprendre la raison d'être de chaque chose.

Les écrits de Dom M. Gerbert, abbé de Saint-Blaise (en Forêt Noire), sont la mine d'où les musicologues ont tiré leurs arguments contradictoires, et le champ clos où les commentateurs modernes se sont rencontrés pour échanger leurs coups.

L'ouvrage le plus instructif (1) du célèbre compilateur bénédictin est le *de cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad présens tempus* (2). /ae

Les détails contenus dans ce volumineux travail sont innombrables et précieux à proportion. Nous avions tenté

(1) Le plus instructif en ce sens qu'on chercherait vainement ailleurs le groupement de tout ce qui regarde l'histoire du chant ecclésiastique. Ce qui lui manque, c'est la synthèse des conclusions à tirer de tous les faits particuliers.

(2) 2 vol. Saint-Blaise, 1774.

de les résumer, mais force nous fut de renoncer à ce projet. On ne résume pas une nomenclature aussi touffue.

Contentons-nous de remémorer certains points de repère reconnus de longue date comme exacts ; ceux qui peuvent nous éclairer sur les étapes parcourues par la pratique du chant, à la condition toutefois d'en coordonner les résultats.

Il est de notoriété historique que le premier chant chrétien fut celui des psaumes, suite naturelle d'un usage liturgique antérieur. De simple murmure à peine digne du qualificatif de « musical » et resté tel jusqu'au IIIe siècle par suite de circonstances locales mais les mêmes partout : les persécutions, ce n'est qu'à dater de l'an 350 environ que l'on trouve trace à Antioche d'un nouveau mode de récitation du psaume, dans l'antiphone ou chant à deux chœurs alternés.

On sait que d'Antioche cet usage passa à Constantinople avec saint Jean Chrysostome (375), puis à Milan avec saint Ambroise, enfin à Rome sous le pontificat de saint Célestin Ier (422).

Entretemps, saint Damase (366) avait déjà fait venir de Syrie à Rome des chanteurs habiles pour enseigner à ses artistes attitrés la psalmodie à la mode orientale. Il découlerait de cette indication que l'antiphonie fut probablement pratiquée à Rome dès le pontificat de saint Damase et soixante années avant celui de saint Célestin.

Peut-on inférer de cette venue qu'il y eut dès cette époque un *corpus* de chants chrétiens autres que les psaumes, les litanies et quelques cantiques précurseurs des hymnes hilariennes ou ambrosiennes ?

Nous ne le pensons pas. C'étaient d'habiles chanteurs sans doute, mais l'apport certain d'un répertoire nouveau n'était pas une condition *sine qua non* de leur voyage. Néanmoins en tant qu'Orientaux, élevés dans un milieu artistique différent de celui de la société latine, leur séjour dut nécessairement influer sur la constitution

mélodique des pièces musicales liturgiques en préparation dans le courant de ce siècle. Et lorsque le chant antiphoné selon la méthode orientale, — le *canendi mos orientalium partium* de saint Augustin (1) — acquit droit de cité à Rome, ce ne fut pas simplement cette antiphonie, mais toute une culture musicale étrangère, encore en enfance peut-être, qui fit son apparition dans la Ville éternelle.

Nous sommes encouragé à parler ainsi en nous appuyant sur la date approximative de l'invention — ou, si l'on préfère, de l'introduction dans l'office — des pièces appelées *chants propres*, c'est-à-dire l'Introït, le Graduel, l'Alleluia, l'Offertoire et la Communion, quelle que soit la forme matérielle primitive de ces chants.

L'Introït dans sa forme actuelle remonterait au temps du pape saint Célestin (423-432) (2). Mais, comme l'*Antiphona ad Introitum* suivie de son psaume existait longtemps auparavant, on ne peut le disjoindre de ses congénères, les autres chants propres. Le Graduel et l'Alleluia sont les chants les plus anciens de la liturgie chrétienne. Le Graduel, dit Dom Kienle (3), « est un des chants les plus anciens et les plus vénérables de l'office divin » et, dit l'abbé Duchesne (4), ces deux chants « sont la plus ancienne et la plus solennelle représentation du psautier davidique, ils nous viennent en droite ligne du service religieux des synagogues juives ». L'origine de l'Offertoire semble remonter au temps de saint Augustin (5) ».

De même pour la Communion qui remonterait à la fin

(1) *Confessions*, IX-VII, 15, Ed. Gaume, t. I, col. 278.

(2) Cf. Dom Kienle, *Théorie et pratique du chant grégorien*, p. 174. Desclée, 1895 ; et M. Duchesne, *Origines du culte chrétien*, p. 155. Fontemoing, 1898.

(3) *Op. cit.*, p. 175.

(4) *Op. cit.*, p. 161.

(5) Cf. Dom Kienle, *op. cit.*, p. 184 ; et M. Duchesne, *op. cit.*, p. 165.

du IVe siècle, au temps de saint Augustin et de saint Ambroise, tout comme les autres par conséquent.

Voici donc un ensemble de faits avérés révélant l'existence dès le IVe siècle, d'une liturgie chantée naissante accompagnant l'introduction à Rome du chant antiphoné.

Avant d'entrer plus avant, nous devons remarquer que le chant de l'Église ne peut être ni oriental pur, ni grec pur, ni latin pur. Il y a double apport certain, donc double influence originelle, mais par surcroît mise en œuvre latine.

Il paraîtra raisonnable de penser que le tour d'esprit spécial à chacun de ces arts d'importation a été comme noyé dans la masse. Dans la suite le sentiment artistique latin a revêtu cette masse d'un vernis propre à la race latine. Ce fut la réforme dite « de saint Grégoire » (590-604).

De la fusion intime de ces éléments, simplement juxtaposés au début, devait naître l'une des plus merveilleuses créations dont l'humanité pourrait s'enorgueillir si la modestie ne nous portait plutôt à nous humilier. En effet, c'est de l'organisation de la liturgie chantée que naquit obligatoirement, et pour parer les prières d'un vêtement musical approprié à leur but, la *cantilène romaine fleurie*, en d'autres termes le « chant dit grégorien » produit hybride du génie harmonique grec ou gréco-romain et du génie mélodique oriental pur, fusionnés en un tout indélébile.

L'*Ordo* de la messe romaine a subi tant de modifications qu'il est bien difficile de fixer avec une apparence de certitude la date approximative de cette mise sur pied de la liturgie chantée.

Cette forme musicale nouvelle devait engendrer un jour l'art essentiellement vocaliste, dit *palestrinien*, d'où sortit à son tour l'art italien du siècle dernier.

Supprimez cette infusion du sang oriental dans la cantilène romaine du Ve siècle ; vous supprimez la raison

d'être de l'art palestrinien et de son dérivé, l'art italien des virtuoses du chant.

Rien dans le passé musical gréco-romain ne saurait permettre l'hypothèse d'une future musique à vocalises superflues. Bien plus, nous retrouvons corrélativement la preuve de la superposition et de la compénétration des deux générateurs du chant palestrinien dans cette autre manifestation artistique qui a nom « les hymnes mesurées à l'antique », dont le goût fut si vif qu'il nous conserva le type classique de la coupe antique. Donc double apport, disions-nous avec assez de raison, fusion des deux génies et néanmoins constitution de deux formes musicales, distinctes bien que sœurs, ayant mêmes éléments constitutifs. D'un côté, la cantilène romaine avec son rythme vocalisé oriental très développé et ses tonalités classiques sévères resserrées dans un hexacorde ou à peu près ; de l'autre, les hymnes avec leur carrure rythmique austère atténuée par le tour mélodique oriental.

Les deux types se perpétuèrent : la cantilène romaine dans l'art palestrinien, les hymnes dans les chants populaires à formes rythmiques carrées.

Pendant la période d'organisation, c'est-à-dire pendant les IVe et Ve siècles, nous pouvons induire que par le fait du rejet volontaire et systématique de tous les éléments profanes de l'art musical gréco-romain il y eut réellement un plan bien arrêté de constituer un art nouveau dans sa forme, nouveau dans ses tendances, réactif même, et forçant une évolution dans un sens clairement entrevu par ses inventeurs.

Comme tel, on peut dire en toute sécurité que ce fut l'art de l'Église, « art spécial, créé en vue d'un but défini ».

Si ce n'était une grande témérité de notre part, nous dirions volontiers que la nécessité de composer de la musique sur des textes exclusivement écrits en prose fut une des marques distinctives de l'art nouveau, en obli-

geant la mélodie à se faire jour, mélodiquement et rythmiquement modelée, pour exister par ses propres moyens.

Dans la composition des hymnes, le rythme métrique, ou à son défaut le cadencement phraséologique informait le rythme musical de la mélodie non encore éclose (1), tandis que dans la composition des antiennes, c'est la musique qui vit par elle-même et le texte n'est que l'occasion de son éclosion.

Outre que par respect pour la perpétuité de la transmission des textes sacrés primitifs, l'idée devait naître de les traiter musicalement, le fait de ne traiter musicalement que de la prose devait amener à l'élaboration d'une théorie rythmique nouvelle.

Ce n'était pas néanmoins une *forme à part* créée d'autorité et n'ayant rien de commun avec l'art antérieur.

Bien loin de là, la base du système était solidement scellée dans la théorie de cet art antérieur. Les règles fondamentales du rythme étaient rigoureusement respectées. Seule, la forme *extérieure* se façonna dans un moule imaginé *ad hoc !* On le verra quand nous aborderons la théorie pure.

Nous ne saurions mieux comparer cette évolution voulue et menée à bien qu'à l'évolution wagnérienne actuelle.

La même théorie fondamentale harmonique régit l'art italien et l'art wagnérien. Néanmoins, combien différent du premier est celui-ci dans sa forme extérieure !

L'attache avec le passé est irréfragable. Elle ne peut pas ne pas l'être. L'homme est un employeur, un transformateur, de génie quelquefois, jamais un créateur.

Si donc nous considérons sous ce jour notre art grégorien (et la preuve du contraire ne sera pas facilement administrée, c'est notre conviction), nous voyons le passé se rattacher au présent sans aucune solution de continuité.

(1) Là même, la mélodie s'affranchissait souvent des entraves de la prosodie.

L'art grec obéit à des règles draconiennes de proportions rythmiques que nous retrouvons intégralement enseignées dans la rythmopée du moyen-âge et dans la nôtre, au moins en ce qui concerne les principes fondamentaux.

L'art grégorien adopta ces règles dans leurs grandes lignes, mais en rejeta, dès le début, tous les raffinements inspirés par le paganisme tout puissant. Il écarta de plus, comme un joug inutile, les lois de la carrure rythmique que les textes en prose devaient briser. Enfin, sur le déclin de cet art grégorien si éblouissant dans ses siècles d'efflorescence, au dire de ses admirateurs contemporains, on vit éclore les premiers essais timides de la polyphonie, à l'aide d'instruments dont l'imperfection mécanique était le vice capital.

La mélodie, pour permettre à cet accompagnement polyphonique rudimentaire de se faire entendre, dut s'altérer dans son rythme et s'altéra réellement, l'histoire est là qui nous le certifie (1). D'altérations en altérations elle devint le thème lourd et froid qui permit au virtuose de faire étalage de sa science contrapuntique. Le contrepoint peu à peu dégagé des inexpériences de son enfance s'affirma dans toute sa richesse avec l'école palestrinienne. Puis, l'école des Bach, des Beethoven, sortit enfin, radieux aboutissement de longs siècles de tâtonnements de plus en plus heureux, disons avec moins de sévérité, de quinze siècles de progrès incessants.

Concluons cette première partie de notre exposé historique synthétique.

Le chant grégorien est bien véritablement le lien qui rattache l'antiquité au moyen-âge.

Issu rythmiquement de l'antiquité grecque, il se constitue par amplification une forme rythmique plus libre dans sa marche.

(1) V. plus loin : Proposition III.

Issu mélodiquement de l'art oriental progressivement épuré dans ses tonalités usuelles, il rompit le cadre de la musique guindée de l'antiquité grecque.

De ces deux influences sortit une forme d'art nouvelle dans ses apparences extérieures, « le chant romain », mais dont la paternité n'est pas douteuse.

II

Nous avons vu les causes particulières de la formation *mélodique* de la cantilène romaine. Celles qui ont trait à la constitution rythmique sont tout aussi caractérisées.

Lorsqu'on envisage une forme artistique vraiment belle et pure, digne du nom d'art, il est clair que l'on spécifie celle qui, par comparaison avec d'autres, apparaît comme la plus sage et répond le mieux à un idéal d'où la fantaisie personnelle est exclue.

Dans l'antiquité ou classait les rythmes sous trois chefs principaux : les réguliers, les simili-rythmiques et les désordonnés.

Le rythme était constitué par la succession des pieds ou unités rythmiques assemblés en un certain nombre fixé par des lois de proportions numériques pour former des périodes musicales. Lois non arbitraires, mais sciemment établies après constatation de ce qui, par expérience, plaisait ou était réprouvé par l'entendement humain ; le tout corroboré par le raisonnement et certifié viable par les rapports des nombres.

La même loi fondamentale régissait aussi bien la constitution du membre de phrase mélodique que celle de chacun des éléments particuliers concourant à sa formation, c'est-à-dire celle du pied rythmique.

A vrai dire, il n'y a qu'une seule et unique loi : celle des proportions numériques. Elle régit la constitution fondamentale du rythme dont l'unité de mesure est le pied.

Du moins est-ce la conclusion que nous devions tirer de l'adoption du même mot générique πούς usité avec le qualificatif μέγιστος, ci : ποὺς μέγιστος, pied maxime désignant le membre de phrase, et ποὺς ἐλάχιστος ou ἁπλοῦς, pied minime ou pied simple pour l'unité fondamentale de la période.

La constitution du pied simple (et sa subdivision en un frappé et un levé) fonde le genre du rythme, le γένος.

Le dactyle et ses dérivés fondent le genre égal ou γένος ἴσον = 1 : 1 ; le trochée et ses dérivés fondent le genre double ou γένος διπλάσιον = 2 : 1 ; le péon fonde le genre sesquialtère ou γένος ἡμιόλιον = 3 : 2.

Tel nous voyons le pied simple formé de 3, 4 ou 5 temps brefs, tel nous voyons le membre de phrase formé de 3, 4, 5 pieds simples, ou plus même selon le genre égal, double ou sesquialtère adopté pour le rythme général de l'œuvre à composer.

La période se calque donc sur le pied simple, en adoptant le genre que celui-ci crée, par le remplacement de chaque unité-temps bref par un pied simple soit iambique soit dactylique, soit péonique, en conservant de plus le frappé et le levé mélodiques sur les mêmes unités-pieds qu'elles se trouvent sur les unités-temps du pied simple fondamental ; et ce, sous la réserve expresse :

1° Que la période du genre égal, dactylique, dont les composantes : frappé et levé sont comme 1 est à 1, ne dépasse pas l'étendue (μέγεθος) de 16 temps premiers, c'est-à-dire au maximum 4 pieds dactyliques de 4 temps brefs ($4 \times 4 = 16$).

2° Que la période du genre double, iambique, dont les composantes : frappé et levé sont comme 2 est à 1, ne dépasse pas l'étendue de 18 temps premiers, c'est-à-dire au maximum 6 pieds iambiques de 3 temps brefs ($6 \times 3 = 18$).

3° Que la période du genre sesquialtère, péonique, dont les composantes sont comme 3 est à 2, ne dépasse pas l'étendue de 25 temps brefs ($5 \times 5 = 25$).

Chacune de ces périodes devient alors et théoriquement un rythme dactylique, iambique ou péonique, spécifié : à tant de temps premiers. Les qualificatifs : dactylique, iambique, péonique, n'ont pas pour but de spécifier la sorte de pieds qui entrent dans la composition de la période, mais le *genre* du rythme auquel ressortit cette période.

Ainsi une période de 4 pieds trochaïques égale 12 temps premiers ; c'est un dimètre trochaïque, on le sait. Mais si, mélodiquement — c'est-à-dire par les inflexions naturelles du frappé et du levé — il se divise en deux parties égales de 6 temps premiers (6 + 6), cette période ressortit, bien que composée de trochées, au rythme égal dit dactylique de 12 temps. C'est un ῥυθμὸς δακτυλικὸς δωδεκάσημος.

Par le raisonnement mental le qualificatif δακτυλικὸς éveille immédiatement en nous l'idée de division égale entre le frappé et le levé, et la nature du pied employé nous apparaît au second plan comme étant le trochée, par la division mentale que nous faisons du nombre 6 en deux autres parties égales = 3 + 3.

Constituons une autre période également de 12 temps mais répartis entre trois pieds dactyles de 4 temps chacun. Elle sera divisée théoriquement en deux parties inégales comme un est à deux. Nous la spécifierons, à l'aide de la même suite de raisonnements que précédemment : rythme *iambique* de douze temps.

Le qualificatif « iambique » sous-entend pour nous : division inégale du simple au double (donc 1 : 2) et, en second lieu, cette répartition de 12 temps en 3 unités fait ressortir 4 temps à chacune. Le pied dactyle nous apparaît bien dès lors comme la base de cette période du genre iambique.

Tout ceci est fort simple sous une apparence compliquée.

Pour ne pas fatiguer le lecteur nous ne nous étendrons pas plus longuement sur cette définition. Retenons seule-

ment en outre que chacun des pieds-types pouvait comporter le mélange de toutes ses subdivisions possibles : l'iambe être remplacé par le trochée ou le tribraque ; le dactyle par le spondée, l'anapeste ou le proscéleumatique. Que ce soit au IVe siècle ou au Xe siècle, il en était toujours de même.

Lisons saint Augustin (*de Musica*. III-VI, 14) : « *Ubi pro longis singulis geminantur breves, ~~poco~~ no eo qui rhythmum obtinet, alium locamus ; velut pro iambo vel trochaeo tribrachum, aut pro spondeo dactylum aut anapaestum aut prosceleumaticum.* » Il avait déjà demandé à son disciple (Lib. III, cap. IV, par. 8) : *Dic mihi utrum spondeus pes pyrrhichio rhythmo possit adjungi ?* » et le disciple de répondre : « *Nullo modo ; non enim continuabitur plausus aequalis : cum levatio et positio in pyrrhichio singula, in spondeo vero bina tempora teneant :* et plus loin encore (par. 10) : « *Dactylo anapaestus (misceri) potest, nam... et tempore ac plausu currit aequaliter* ; *utrique autem prosceleumaticus eadem ratione copulatur.* »

Du sens de tout ce qui précède, il ressort nettement que dans chaque période tous les pieds sont de valeur rythmique égale entre eux : *nisi aequalitate pes pedi amicus est*, ajoute saint Augustin (Lib. VI-X, 27).

Mais il ressort aussi clairement que de telles périodes devaient, en répétant des unités toujours semblables rythmiquement, être singulièrement monotones quel que pût être le dessin mélodique qui en variât l'intérêt. On sait, du reste, que la mélodie pure, telle que nous la pratiquons, n'existait pas dans l'antiquité et que le chant se mouvait dans un cadre limité à quelques sons. Aussi les anciens musiciens avaient-ils imaginé d'obtenir cette variété, que le mélos lui-même ne possédait pas, en autorisant l'introduction dans une période d'un type podique quelconque, de pieds d'un type différent sous la réserve d'une déformation accidentelle de ce type ; déformation ayant pour but de rendre ce pied étranger équivalent à

chacun des autres pieds de la période dans laquelle on l'introduisait. C'est, on le sait encore, grâce à l'irrationalité de certaines longues et de certaines brèves que l'on obtenait ce résultat sous forme de spondées abrégés, dactyles cycliques, iambes ou trochées allongés, crétiques mélangés ou complexes, etc.

L'irrationalité créait également des longues allongées valant 2 et 1/2 temps brefs ; des longues abrégées, de 3/4 de temps ; des brèves abrégées de 1/4 de temps premier, véritables demi-brèves.

A l'aide de cet artifice — qui nous prouve incidemment que les combinaisons rythmiques simples de toute nature ont été pressenties et pratiquées même dès l'antiquité classique — la plus grande liberté d'allures était permise au musicien ; à tel point que le rythme prosodique lui-même se pliait à l'occasion au rythme musical : *Musica non subjacet regulis Donati*, dit le grammairien Priscien. Sans quoi l'égalité du rythme, axiome fondamental, eût été anéantie. On l'a vu certifié par saint Augustin, et Hucbald de Saint-Amand théoricien du IXe siècle le dit à son tour sans équivoque : « *Unde illud :* REX AETERNE DOMINE.... *nullam tamen habet pedum rationem, sed tantum concentus est rythmica modulatione.* » L'enseignement classique s'était donc perpétué intact pendant tout le premier millénaire. Bernon d'Auge citait (1) à ce propos les deux mots *legite* et *docete* rythmés musicalement sans souci de la quantité prosodique qui leur était dévolue.

Nous trouvons une troisième preuve de cette égalité obligatoire de chacun des pieds successifs, dans la création des « silences » employés çà et là dans le mélos pour *compléter* les unités rythmiques incomplètes mélodiquement comme elles le sont quelquefois dans les chutes de phrase.

Enfin nous pouvons ajouter une considération qui, à

(1) *Prologus in Tonarium*, 14. Ed. Migne, t. CXLII, col. 1115.

elle seule, vaut pour toutes les affirmations : puisque le pied maxime est la représentation amplifiée d'un pied minime, et que celui-ci est composé d'un nombre de temps premiers tous égaux entre eux, il est évident que le pied maxime remplaçant chacun des temps premiers du pied minime par un pied rythmique complet, chacun de ces pieds rythmiques est égal à chacun des autres!

Au regard de la mise en œuvre de cette théorie vénérable si luxueusement établie, nous éprouvons le regret cuisant de ne pouvoir juger que très rarement *de visu* et plus rarement encore *de auditu* du mérite des œuvres d'après lesquelles elle était établie.

Les pièces musicales antiques se sont retrouvées en trop petit nombre sous la main des chercheurs érudits dont les missions scientifiques sont peuplées, et le peu qui nous a été révélé par leurs soins n'est pas pour forcer notre enthousiasme. Néanmoins nous avons la certitude que les œuvres disparues ne pouvaient être écrites théoriquement que d'après les principes rythmiques rappelés plus haut.

Chose curieuse en vérité. Pour l'antiquité classique nous avons les théories rythmiques pures et pour ainsi dire pas d'œuvres musicales; pour l'art musical du moyen âge, au contraire, nous avons des œuvres en quantité innombrable et pour ainsi dire pas de théorie rythmique complète dans tous ses détails. Il nous faut compléter les auteurs les uns par les autres. Néanmoins ce que nous possédons de ces derniers est là pour certifier que la rythmopée antique a continué d'être celle de l'humanité pendant ces siècles troublés. La rythmique du moyen âge certifiée, à son tour, par l'analyse des œuvres musicales de la même période s'étant perpétuée jusqu'à nous dans le dédale des inventions rythmiques des générations qui nous ont précédés, nous pouvons dire avec certitude que la filière est ininterrompue, le lien intact et sans solution de continuité. L'égalité des pieds rythmiques musicaux est toujours la base de la composition du mélos.

Pour qui saura comprendre toute l'importance de ces données scientifiques révélées par les écrits des anciens théoriciens, il paraîtra superflu de dresser ici le parallèle des rythmes antiques et des rythmes modernes.

Certes nous avons inventé plus de formules rythmiques que nos aïeux n'en connaissaient, mais toutes celles que ceux-ci avaient découvertes sont encore du patrimoine de nos écoles modernes.

La différence entre le rythme musical et le mètre poétique apparaît dès ce moment.

Le rythme musical a précédé le rythme métrique. Cela est certain. Tout peuple a chanté alors même que sa langue parlée était encore informe; *à fortiori* il chantera en l'absence d'une poésie même rudimentaire.

Le rythme musical a créé le rythme prosodique, mais la poésie en s'affinant se constitua un ensemble de lois rythmiques propres, moins rigoureusement mécaniques que celles qui régissent le rythme musical.

Nous verrions volontiers dans cette évolution primordiale comme la résultante de la constatation matérielle d'une monotonie insupportable d'un texte déclamé rythmiquement sur un mouvement uniforme. La langue poétique avec son tour d'esprit quelque peu vagabond, ses périphrases redondantes, ses métaphores soigneusement cadencées, avait besoin pour se libérer d'un cadre rythmique étouffant son essor, d'une latitude plus grande dans la succession des composantes rythmiques, que la musique n'en requérait grâce à la variété de ses intonations mélodiques.

La poésie déclamée, en outre, avait à se servir d'un vocabulaire qu'elle n'était pas à même de transformer. Ce n'étaient pas des sons, sans valeur fixe de durée, qu'elle employait. D'un mot de quatre ou cinq syllabes dont l'une était obligatoirement accentuée, elle ne pouvait faire à sa guise, un mot de deux ou trois syllabes, tandis que la mélodie resserre ou distend à volonté ses unités rythmi-

ques. Elle peut faire d'une unité composée de 6, 8, 10 subdivisions, autant d'unités nouvelles et inversement.

Aussi le cadencement rythmique de la poésie se dégagea-t-il dès le début du rythme musical qui l'avait précédé; mais, par contre, le rythme n'étant autre chose qu'une question de proportions dont le respect est *à priori* exigé par l'être humain, poésie et musique y furent astreintes, l'une par le besoin de sensation d'un cadencement harmonieux de la parole — rythme oratoire poétique — l'autre par celui de la mélodie — rythme purement musical mélodique — chacune conservant le respect des lois générales avec une part de liberté qui lui est propre.

Nous dégageant maintenant de toutes considérations étrangères à notre sujet, nous pouvons envisager uniquement la période musicale en elle-même, telle qu'elle prit corps sous l'influence de textes en prose à revêtir d'une trame musicale.

La période musicale, avons-nous dit, est constituée par une suite de pieds minimes tous égaux entre eux, contrairement au rythme prosodique qui, lui, admet l'inégalité des pieds, pour les causes sus-rappelées.

Les textes anciens sur lesquels est fondée cette affirmation sont des plus probants. De siècle en siècle nous les retrouvons proposés comme une base incontestée. Il nous suffira de citer quelques-uns des auteurs les plus réputés de ces temps lointains.

M. Fab. Quintilien, au IIe siècle s'exprime ainsi (1) : « *Sunt et illa discrimina* (entre le rythme et le mètre) *quod rythmis libera spatia, metris finita sunt; et his certae clausulae; illi, quomodo coeperant, currunt usque ad metabolem, id est transitum in aliud genus rythmi; et quod metrum in verbis modo, rythmus etiam in corporis motu est.* »

L'allusion au rythme des mouvements du corps (la

(1) *De Instit. orat.*, Lib. IX, 4.

danse), bien qu'étrangère à notre étude, n'en certifie pas moins la différence que M. F. Quintilien veut faire ressortir.

Saint Augustin, deux siècles plus tard, revient deux fois sur cette question :

« *Inter rythmum et metrum hoc interesse dixisti* (1) (c'est son élève qui lui répond) *quod in rythmo contextio pedum nullum certum habet finem, in metro vero habet : ita ista pedum contextio et rythmi et metri esse intelligitur ; sed ibi infinita, hic autem finita constat.* »

« *In conjunctis pedibus* (2) *sive libera perpetuitate porrigatur ista conjunctio, sicut in rythmis ; sive ab aliquo certo fine revocetur, sicut in metris ; sive etiam in duo membra quadam lege sibimet congruentia tribuatur, sicut in versibus ; qua tandem alia re, nisi aequalitate pes pedi amicus est ?* »

Avançons encore de trois siècles. C'est saint Isidore de Séville (au VIIe siècle), qui dans son livre I, cap. 39 des *Étymologies* paraît copier ses devanciers : « *Huic adhaeret rhythmus, qui non est certo fine moderatus, sed tamen rationabiliter ordinatis pedibus currit ; qui latine nihil aliud quam numerus dicitur.* »

Nous verrons dans un instant Guido Aretinus confirmer ces errements pédagogiques quatre siècles plus tard encore.

Qu'entendent donc Quintilien, saint Augustin et saint Isidore par ces mots : *libera spatia... nullum certum finem... infinita... libera perpetuitate...* concernant le rythme, opposés à : *finita... certae clasulae... certum finem... certo fine...* regardant le mètre ? Simplement que le rythme est *le* mouvement réglé dès le début d'une œuvre musicale, et non *un* ensemble de rythmes juxtaposés d'après certaines lois. Pour nous servir d'une com-

(1) Cfr. *de Musica*, Lib. III, VII, 15.
(2) *Op. cit.* Lib. VI, X, 27.

paraison à la portée des praticiens modernes, nous leur proposerions volontiers l'identification du rythme libre de l'antiquité avec la mélodie pure de nos classiques du genre « Sonate » et l'identification du vers antique à la coupe rigide avec nos rythmes de danse dont la coupe est également rigide.

Guido représente à son tour la tradition pure, preuve évidente de la perpétuité des usages antérieurs.

A la base de sa théorie nous retrouvons le *pied* dans ses diverses formes rythmiques : *unus, duo, tres soni aptantur in syllabas, ipsaeque solae vel duplicatae neumam id est partem cantilenae constituunt... cum et neumae loco sint pedum et distinctiones loco versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa iambico metro decurreret, et distinctionem nunc tetrametram nunc pentametram alias quasi hexametram cernes...* (Guido Aretinus, *Microl.* cap. XV).

Au sommet, nous retrouvons également la constitution de la période musicale et des proportions numériques qui la régissent : « *Semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tenorum neumae alterutrum conferantur atque respondeant, nunc aequae aequis* (1 : 1), *nunc duplae vel triplae simplicibus* (2 : 1, 3 : 1) *atque alias collatione sesquialtera* (3 : 2) *vel sesquitertia* (4 : 3) » (1).

Pieds égaux, périodes d'inégales grandeurs, proportions numériques, rien n'y manque. On chercherait vainement une plus parfaite concordance de textes démontrant la continuité d'un enseignement réellement classique et dix fois séculaire. N'est-ce pas assez prouver, par conséquence absolue, qu'aucune solution de continuité, aucune rupture d'aucune sorte n'a jamais été introduite dans la filière des transformations de notre art musical ?

(1) Les proportions 3 : 1 et 4 : 3 étaient rejetées par les anciens. Guido les spécifie *possibles* ; inclinons-nous devant sa grande autorité.

Enfin, ne sommes-nous pas autorisé à conclure cette seconde étude comme nous le faisions de la première ?

Disons donc : Rythmiquement, le chant grégorien est la forme musicale directement dérivée de l'art antique ; il n'y a pas rupture, la chaîne est intacte.

III

Si, au XIe siècle, les théoriciens de la musique, et en particulier Guido et son commentateur superficiel Aribon, se faisaient un devoir de conserver par écrit les lois de la Musique, par contre il serait excessif de croire que de leur temps les traditions pures de l'exécution s'étaient fidèlement conservées.

Nous avons même la certitude du contraire. Elles étaient mises de côté soit par inadvertance, soit par impéritie professionnelle, soit par ignorance de la véritable forme des mélodies, et bien plus par une opposition latente, faite par les maîtres de chant de nos régions, à l'introduction d'un art nouveau dont leur routine les empêchait de discerner le vrai caractère.

Là même où des maîtres romains avaient été appelés à fonder des écoles, l'opposition et l'incapacité battaient en brèche la réforme qu'ils prêchaient. Aussi voyons-nous des monarques tels que Pépin et Charlemagne lutter et rendre des décrets contre les coalitions intéressées de leurs chantres officiels pour les obliger à s'instruire auprès des réformateurs venus de Rome et porteurs de livres de chant conformes à l'usage romain.

Le résultat fut bien mince au point de vue de la pratique, puisque en dépit des corrections imposées officiellement, nous lisons dans tous les auteurs des siècles suivants que des fautes subsistaient dans toutes les copies prétendûment authentiques, et qu'en ce qui regarde l'application de la théorie même, chacun l'enseignait à sa guise.

Toutes proportions gardées, la question du chant officiel était au IXe siècle ce qu'elle est actuellement. Rome désire l'adoption d'une liturgie chantée uniforme, et se heurte à des usages locaux séculaires dont les gardiens par routine, amour-propre ou ignorance ne veulent pas se dessaisir.

Quoi qu'il en soit, l'unité n'a jamais existé. La diffusion, quoique rapide officiellement, n'a pas porté les fruits que ses apôtres en espéraient.

Aribon le dit sans précautions oratoires : « *Quae consideratio* (celle du rythme authentique) *jamdudum obiit, imo sepulta est.* »

Saint Bernard le constate non sans ironie quelques siècles plus tard (1) : « *Licet enim in vitiis omnia fere conveniant ; in quibus tamen rationabiliter convenire possent, adeo disconveniunt, ut idem Antiphonarium nec duae canant provinciae.*

» *Mirum proinde videri potest quare majoris fuerunt auctoritatis atque communionis notitiae falsa quam vera, vitiosa quam sana.*

» *Ut enim de comprovincialibus loquar ecclesiis, sume Remense antiphonarium et confer illud Belvacensi vel Ambianensi seu Suessionensi antiphonario quod quasi ad ianuam habes. Si identitatem inveneris, age Deo gratias.* »

Notons en passant que Reims, Beauvais, Amiens, Soissons (et Metz dont S. Bernard ne parle pas ici) étaient les centres de culture intensive de la musique liturgique. Les écoles de cette contrée avaient toutes été ouvertes ou réformées dès l'époque de Charlemagne et par ses ordres. Qu'était-ce autre part ? On le devine aisément. L'éloignement de toute direction autorisée a toujours produit les mêmes effets.

Aussi n'est-il pas surprenant de voir Guy d'Arezzo s'efforcer d'étendre l'usage du système d'écriture sur lignes,

(1) *De Musica*, par. 11. Ed. Gaume, t 1, col. 1542.

pour enrayer, si faire se pouvait et avant qu'il fût trop tard, la perte de la mélodie elle-même, insuffisamment fixée par la notation neumatique pour ceux qui ne la connaissaient qu'imparfaitement et par simple tradition orale.

Ainsi nous avons, dès le XIe siècle, deux faits contemporains, certains, témoignant de la ruine du chant dès une époque antérieure, et nous montrant le chant grégorien sur le bord de l'abîme où il sombra dans le siècle suivant.

A quelle cause première peut-on logiquement imputer les premières atteintes portées au rythme matériel de l'art qui nous occupe ?

D'abord, et en tout premier lieu, à la difficulté d'exécution, au manque de moniteurs stylés, enfin à l'incapacité des vulgarisateurs satisfaits de leur situation acquise. Nous l'avons fait pressentir précédemment. Mais un autre élément de trouble avait surgi du néant, élément de trouble et de progrès tout à la fois. Nous voulons parler de l'*organum*. Essai timide d'une polyphonie dont nul ne soupçonnait les lois physiques, mais dont chacun pressentait la possibilité d'emploi.

L'*organum* était, à proprement parler, l'accompagnement de chaque note du chant par une autre note en harmonie avec celle-là. Les premiers essais donnèrent des résultats étranges. Les organistes n'ayant pas découvert le principe initial du rapport des sons entre eux dans une tonalité donnée, et aveuglés par un autre principe, faux celui-là, établi sur la loi des nombres, décrétèrent que *tel* intervalle, quarte ou quinte, étant la consonnance vraie, naturelle, on pouvait accompagner chaque note de la voix chantante par une autre note à distance de quarte ou de quinte.

Méthode empirique, s'il en fut, comme toute science positive en a connu à son origine.

Ce n'est pas tout d'ailleurs et l'erreur matérielle eût été vite reconnue, mais dans cette malheureuse question

un facteur redoutable était entré en jeu sous forme d'instruments de musique grossiers dont le maniement, difficile à cause de son imperfection mécanique, exigea pour rendre son intervention effective une atténuation générale du mouvement rythmique de l'œuvre musicale à accompagner. La déformation du rythme s'ensuivit fatalement et toutes les notes de la mélodie furent et durent être exécutées lentement, presque égales les unes aux autres, d'où l'appellation de *planus cantus* ou plain-chant, chant plan, s'imposa pour distinguer celui-ci du chant populaire rythmé allègrement.

Tel fut dès lors le chant liturgique du XIIe siècle ; il est resté tel jusqu'à nos jours.

Néanmoins cet état misérable devait être le point de départ d'une manifestation artistique réellement surprenante.

On se souvient que l'unité du rythme musical était le pied composé de 3, 4, 5 temps premiers et formant par leur réunion une formule rythmique pleine de mouvement. Chacune des notes de ces formules en perdant son rythme propre originel et devenant une note lourdement émise et soutenue aussi longuement que la note d'accompagnement l'exigeait pour se faire entendre elle-même, chacune de ces notes, disons-nous, devint la base d'une formule rythmique d'accompagnement vocal au fur et à mesure de la découverte des lois harmoniques qui régissent physiquement les rapports des sons.

Nous pouvons représenter à l'œil, et sous une forme saisissable pour tous, cette suite de transformations :

$$\text{pied rythmique} \quad \frac{\text{unité du rythme}}{\text{subdivisible en}}$$

$$\underbrace{\overset{\text{4 fractions dites « temps »}}{\frac{1}{4} \quad \frac{1}{4} \quad \frac{1}{4} \quad \frac{1}{4}}}_{\text{de la durée totale de l'unité-type}}$$

Dans la suite, chacune de ces quatre (quarts) fractions devint une unité nouvelle

4 unités vocales

donc : — — — —

servant de base à
des formules rythmiques
d'accompagnement
ci :

unités-bases — — — —

notes d'accompagnement - - ou - - - ou - - - - ou - - - - -

Pour peu que l'on soit familiarisé avec les choses de la musique on remarquera, sans entrer plus à fond dans cette exposition spéciale : 1° que le système rythmique antique réapparaissait dans toute sa pureté ; 2° que notre système rythmique moderne dérive de cette aptitude à être subdivisée à l'infini que la formule rythmique, quelle qu'elle soit, possède intrinsèquement.

Il y a donc : rythme antique, déformation et annihilement du dit rythme, puis reconstitution du même rythme sur les ruines du précédent ; donc preuve évidente que l'humanité compte au nombre de ses besoins essentiels non pas *une* rythmique quelconque, mais *la* rythmique que le Créateur lui a imposée dès sa naissance, puisque malgré tout, elle y revient sans cesse comme poussée par une force suprahumaine.

Que l'on retienne bien ce fait, il est d'une importance capitale, en ce qu'il montre la « perpétuité » des exigences rythmiques humaines et principalement de l'absence des moyens d'expression en dehors d'un certain cercle de procédés matériels.

En effet, la mélodie était arrivée à son apogée dès la fin du VIIIe siècle environ. Les livres de chant l'avaient propagée aux confins de l'univers chrétien, mais en s'éloi-

gnant du centre de culture elle avait perdu une somme plus ou moins grande de certitude au regard de son exécution, comme la lumière devient moins intense à mesure que l'on s'éloigne du foyer qui lui donne naissance.

Le monde n'était pas alors en possession de moyens de prompte information, *à fortiori* de prompte vérification d'une parfaite conformité avec l'école-mère de la science musicale. Pour un manuscrit prototype, dix, vingt copies manuscrites surgissaient avec toute la légion inévitable d'erreurs matérielles qu'un semblable travail a toujours entraînées. Comment l'art authentique romain eût-il pu résister à une pareille coalition d'éléments destructeurs ?

Avant même qu'une saine doctrine ait eu le temps de s'implanter dans les pays de mission, l'*organum* exerçait ses ravages rythmiques au berceau de l'Art lui-même !

Que conclure de ces données éparses, mais certaines dans leurs détails, sinon que dans le chant liturgique, comme dans les usages liturgiques de chaque contrée, l'infiltration de la doctrine romaine ne fut jamais assez puissante pour submerger et anéantir l'état de choses préexistant ? Si, de nos jours, la liturgie romaine a supplanté les liturgies diocésaines — après des siècles de tentatives infructueuses — la liturgie chantée est encore réfractaire à l'unification, en France du moins.

Mais, ne nous éloignons pas de notre étude et formulons un résumé général de tout ce qui précède.

CONCLUSION

Les historiens de la musique ont creusé un fossé profond entre l'art grec antique et l'art du moyen âge. Comment n'ont-ils pas cherché, ne fût-ce que par curiosité, à savoir ce qui gisait au fond de ce fossé ? Indifférence ou manque de courage, c'est tout un. Il est plus à la portée de chacun de se contenter d'idées reçues

sur les sujets les plus graves, même si elles sont erronées.

Nous avons eu cette curiosité, et, certes, nous pouvons dire en toute sincérité que si, au début de notre entreprise, le fond de l'abîme nous apparut d'une noirceur à dérober à notre vue la place où poser le pied pour tenter d'y atteindre, nos yeux s'habituèrent bien vite à cette quasi-obscurité.

Ayant toujours présent à la pensée cet axiome : « Rien ne se crée, rien ne se perd », et croyant fermement que l'homme n'est qu'un metteur en œuvre, nous avons considéré en musicien l'art grec antique et l'art du moyen âge, comme un ingénieur considèrerait deux falaises abruptes séparées par un gouffre au-dessus duquel il lui est imposé de jeter un pont. Commençant les travaux d'approche sur les deux rives, il poussera chaque tronçon dans le vide jusqu'à leur rencontre.

Il nous a paru que le même procédé pouvait être employé pour relier l'art antique à l'art anté-palestrinien, séparés par un abîme de dix siècles.

Après avoir étudié les théories musicales de ce millénaire, et cherché leur application sans violence dans les manuscrits de la même période, nous avons été frappé de l'étroite parenté qu'elles conservaient aussi bien avec l'un qu'avec l'autre. L'abîme s'est trouvé comblé entre ces deux manifestations. Le pont n'avait plus de raison d'être. Le niveau était rétabli et la route aplanie.

A quelque époque que nous nous arrêtions dans l'investigation du passé musical des générations disparues et soit que nous portions nos regards en avant ou en arrière, nous voyons que la chaîne des transformations de l'art musical n'offrait aucune solution de continuité, aucune trace de rupture.

L'art moderne ne s'explique que par l'art palestrinien et celui-ci ne peut s'expliquer que par la ruine momentanée du chant grégorien. Le chant grégorien à son tour

ne peut s'expliquer que par la théorie qui l'a précédé dans l'antiquité. Inversement, chaque étape de l'art prépare l'étape suivante. La fusion est parfaite et l'alliage indécomposable.

Le chant grégorien était donc de la musique véritable et le plain-chant n'en fut qu'un état misérable et passager, une sorte de chrysalide qui, une fois les temps révolus, devait se révéler sous une forme nouvelle.

Mai 1901.

Imprimerie Polleunis & Ceuterick, 32, rue des Orphelins, Louvain
Même maison à Bruxelles, 37, rue des Ursulines

LA NOTATION NEUMATIQUE

DU MÊME AUTEUR

A la Librairie FISCHBACHER

33, RUE DE SEINE, PARIS

L'Art dit Grégorien, d'après la notation neumatique. *Étude préliminaire.* 1 vol. gr. in-8° jésus, 40 pages (1897) . . . . . 2 fr. 50

Le Rythme du Chant dit Grégorien, d'après la notation neumatique. 1 vol. gr. in-8° jésus de 264 pages (1898). . . . . 25 fr. »

Le Rythme du Chant dit Grégorien, d'après la notation neumatique. *Appendice* paginé à la suite de l'ouvrage précédent, de 265 à 363. 1 vol. gr. in 8° (1899) . . . . . 5 fr. »

Deux Mémoires sur la Notation neumatique, lus au Congrès de juillet 1900. Gr. in-8° jésus, 20 pages (1901). (*Epuisé*).

L'évolution de l'Art musical et l'Art Grégorien. Petit in-12, 54 pages (1902). . . . . 1 fr. »

A la Librairie Alphonse PICARD et Fils

82, RUE BONAPARTE, PARIS

La Richesse rythmique musicale de l'Antiquité, in-8°, 84 pages (1903). . . . . 3 fr. 50

A la Librairie MIRVAULT

69-71, RUE AU PAIN, SAINT-GERMAIN-EN-LAYE (S.-ET-O.)

La Question grégorienne en 1904, in-8°, 58 pages (1904) . 2 fr. »

La Science musicale traditionnelle, in-8 oblong . . . . 1 fr. »

LA NOTATION MUSICALE

DITE NEUMATIQUE

L'histoire de la musique n'a pas échappé au sort commun à toute histoire. Qu'il s'agisse de littérature, de politique, de religion ou d'art plastique, certains faits restent inexpliqués : un mystère impénétrable semble les envelopper, un voile les dérober à la perspicacité humaine.

Dans le champ de l'histoire de la musique du haut moyen âge, labouré en tous sens depuis soixante ans, une portion a résisté aux efforts les plus patients, celle du *sens mélodique* et *rythmique* de la notation neumatique.

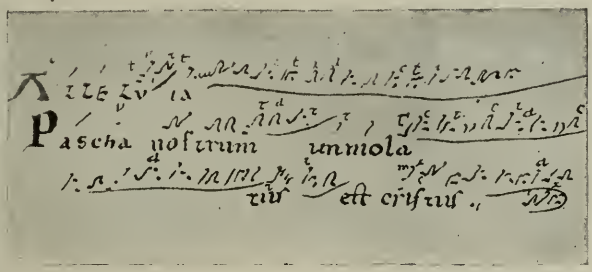


Fig. 1. — Spécimen de l'écriture neumatique du type de Saint-Gall, xe siècle. (On remarquera les *lettres*, qui, de place en place, surmontent certains signes.)

Est-il donc si impénétrable, ce secret, que toute méthode doive s'avouer impuissante à le percer jamais ?

Bien loin est le temps où Th. Nisard publiait, dans la *Revue archéologique*[1], des articles-réclames où, à côté d'énormités suggérées par l'orgueil, beaucoup d'aperçus très justes se faisaient jour par places. De Coussemaker, Danjou, de la Fage, l'abbé Raillard — le premier d'entre eux surtout — et d'autres moins

1. *Revue*, 1849-1850.

notoires avaient également apporté leur pierre à l'édifice entrevu, dont chacun présentait un plan de sa façon. Oserai-je le dire ? c'est à peine si, depuis cette époque, la question neumatique a fait un pas vers sa solution, à ne considérer que la marche des choses en ces soixante dernières années, et nul n'ignore aujourd'hui que la réforme du chant liturgique catholique, dans le sens d'une restauration *scientifique* du chant primitif, à fait l'objet de discussions passionnées.

Quels qu'aient pu être les arguments échangés pour ou contre telle ou telle interprétation des manuscrits *neumés*, l'ordre bénédictin a conquis, en fait et de haute lutte, le privilège de retenir l'attention du public spécial s'intéressant à cette réforme. Le fait de la réussite est patent ; mais le droit scientifique rend-il ce succès inattaquable ? C'est ce que l'on verra (§ III).

Aux yeux du public, la réforme, dite bénédictine, de Solesmes est l'*alpha* et l'*oméga* de toute science liturgico-musicale. Or, il est bien certain, tout d'abord, que l'ordre bénédictin est divisé contre lui-même en deux ou trois clans irréductibles sur cette grave question, et que si une paix apparente s'est faite sur un terrain neutre, cela tient seulement à des raisons de sentiment.

Il est non moins certain que l'ordre bénédictin, dans toutes ses publications sur la matière, a considéré comme inexistantes les objections les plus pressantes ; en fait d'autorité ou de références scientifiques [1], il se cite de préférence lui-même dans la personne de ses adeptes. Enfin le mode de formation de la fameuse Commission Vaticane, instituée par le Souverain Pontife pour rechercher les moyens les plus sûrs d'arriver à une solution définitive, et sur le texte musical et sur son interprétation éventuelle, laisse planer quelques soupçons sur la nature du but poursuivi par les organisateurs. Cette commission s'est d'ailleurs égrenée dès les premières séances ; les quelques membres impartiaux s'étant retirés aussitôt que le

1. Voir, entre autres publications : Dom Cabrol, *Dict. d'archéol. chrét. et de liturgie*, art. Accent, t. I, col. 220-240 (Letouzey et Ané, éditeurs, Paris, 1903.)

plan du président, le R. P. Dom Pothier, fut transparent : lui seul, ses idées, ses principes. L'édition dite *Vaticane* n'en a pas moins vu le jour, et je dis, en toute sincérité, que le monument est aussi parfait qu'une œuvre humaine peut l'être, puisque cette édition, dite nouvelle, n'est autre que la réimpression, à quelques variantes près, de celle publiée en 1895 par les mêmes bénédictins, œuvre déjà de premier ordre.

Telle fut la réalisation de la première partie du programme : la restitution, scientifiquement établie, des *notes* de la mélodie traditionnelle du VIIIe au XIVe siècle. La seconde partie, restée en suspens, concerne le *rythme* qui donne à l'œuvre son mouvement, sa vie.

Comme, aussi bien, il faudra sortir un jour ou l'autre de cette impasse[1], et ce, nécessairement, pour le plus grand profit de l'art musical sacré — et même pour celui de l'art profane — j'aborderai succinctement :

1° La notation neumatique prise à son apogée d'usage au IXe/Xe siècle, et se transformant peu à peu pour devenir la notation musicale actuelle; 2° les origines de la notation neumatique (en réponse à un ouvrage récent sur le même sujet); 3° le sens rythmique des signes neumatiques de la belle époque du chant, IXe/Xe siècle, d'après les théoriciens contemporains, et contre l'école bénédictine de Solesmes.

I

On appelle *notation neumatique* un système de notation musicale usité en Occident depuis la fin du VIIIe siècle jusqu'au XIIIe siècle, plus ou moins tard selon les contrées. Il remonterait même beaucoup plus haut dans le passé, si l'on parvenait à établir avec certitude que le pape Grégoire I, dit le Grand, ait

1. En 1857 (?) on émettait déjà ce vœu. (P. Dufour, *Mémoire sur les chants liturgiques...* « *Nous avons tous grand besoin de quitter le vague poétique pour entrer un peu dans le réel !* »). On verra dans notre § III qu'il n'y a rien de changé du côté bénédictin en 1910.

« *neumé* » son antiphonaire[1]. Son nom était alors révélateur d'une origine latine ; on l'appelait la *nota romana* = note ou notation romaine. Nous reviendrons plus loin (§ II) sur cette question des origines[2].

Habitués dès l'enfance à la lecture des notes écrites sur des portées musicales de cinq lignes, nous serions tentés de considérer à première vue la notation neumatique comme une sorte d'écriture sténographique. Ce serait une erreur de nous rendre trop facilement à l'axiome formulé par Gui d'Arezzo[3] :

« *Causa vero breviandi neumae solent fieri.* »

Les neumes marquaient le rythme, les notes et les nuances[4] ; cela ne constitue pas une sténographie à proprement parler, mais une notation complète suivant un mode de graphie réduite à sa plus simple expression. Le terme « hiéroglyphes » est plus conforme à la réalité, en ce qui concerne du moins notre inaptitude à les lire couramment.

Le procédé de lecture de ces signes est, en vérité, à la portée de tout le monde, aujourd'hui comme il y a cinquante ans.

Pour les érudits, le signe générateur de cette notation est l'accent grammatical grave, et son contraire, l'accent aigu. Cette thèse fort acceptable, qu'aucun texte n'établit d'ailleurs, est ingénieuse et mérite toute créance : son auteur est le célèbre De Coussemaker[5]. Nous dirons plus loin ce qu'il faut penser des commentaires ajoutés par l'éminent musicographe (v. § II).

« Les neumes, suivant nous (De Coussemaker), ont leur ori-
« gine dans les accents ; l'accent aigu ou arsis, l'accent grave
« ou thesis, et l'accent circonflexe, formé de la combinaison de

1. Sur ce sujet je renvoie le lecteur à mon étude sur la *Cantilène romaine*, p. 53 à 60 (Fischbacher, Paris, 1905).

2. On lira avec le plus grand intérêt le chap. III (pp. 149 et suiv.) de l'ouvrage célèbre de De Coussemaker : *Histoire de l'harmonie au moyen âge*. Paris, 1852.

. *Regulae musicae rhytmicae*, dans *P. L.*, Migne, CXLI, col. 409 C.

4. *Regulae de ignoto cantu* (*ibid.*, col. 416) alinéa : *Quomodo autem liquescant voces*, etc...

5. *Hist. de l'harmonie au Moyen âge*, p. 158, Paris, 1852.

« l'arsis et de la thesis sont les signes fondamentaux de tous « les neumes. »

Pour les profanes, pressés de savoir et se souciant peu de dissertations savantes, la notation neumatique est un composé de groupes de points et de traits obliques superposés, alternant avec des signes aux lignes sinueuses, des groupes de deux ou trois apostrophes successives, et encore d'autres groupements offrant un mélange de tous ces éléments réunis (v. ex. 1 et 2).

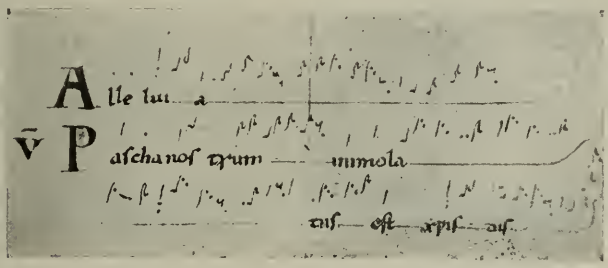


Fig. 2. — Autre genre de notation dérivée du type de Saint-Gall : les lettres-nuances ont disparu, les signes sont souvent simplifiés. Type dit *Accents français.*

Les créateurs anonymes de ce genre de graphie n'ont probablement pas cherché bien longtemps la mise au point d'un tel système, fondé ou non sur le rôle des accents. Étant données deux notes à chanter dont l'une était plus élevée que l'autre, représenter *la plus basse par un point ou un trait horizontal et la plus élevée par un trait vertical ou oblique,* dut être le premier mobile de cette invention ; le *trait oblique* indiquant *le geste même* du maître simulant l'*ascension de la voix vers le degré supérieur,* par exemple - / = la, si.

Les deux sons pouvant être émis d'un seul souffle (πνεῦμα), l'idée de *lier cursivement ces deux éléments* dut se présenter à l'esprit en moins de temps qu'on ne met à l'écrire (v. ex. 3, les trois premiers signes).

La substitution de points superposés lorsque plusieurs notes

se suivent, ascendantes ou descendantes, ne déroge pas au principe fondamental :

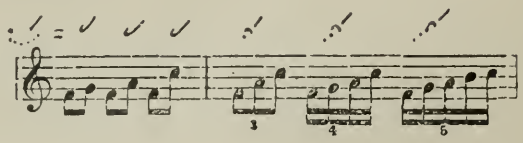


Fig. 3.

Dès lors, la notation neumatique avait vu le jour. Que l'on imagine les mouvements inverses des notes, c'est-à-dire une note supérieure suivie d'une inférieure, on écrira un trait oblique ascendant soudé à un trait descendant (signe en V retourné) et les deux sons se trouveront représentés diastématiquement :

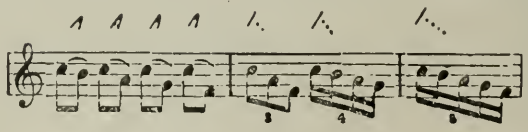


Fig. 4.

Combinant les mouvements ascendants suivis de descendants, l'application toute simple du principe fondamental engendre les signes suivants :

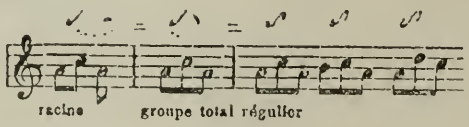


Fig. 5.

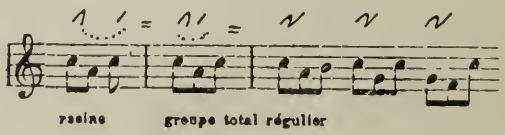


Fig. 6.

Il est clair que, sur cette base, il suffira d'ajouter ou de retrancher un ou plusieurs éléments, avant ou après la formule-racine, pour créer toute une série de graphies nouvelles suivant

exactement les *contours mélodiques* d'un chant à noter ; chaque groupement étant fait conformément à la loi supérieure *dite* de *l'inflexion rythmique vocale* (πνεῦμα, *pneuma*, souffle), qui est tout le système, dont le nom générique « *système* ou *notation neumatique*[1] » est tiré de l'objet à représenter graphiquement.

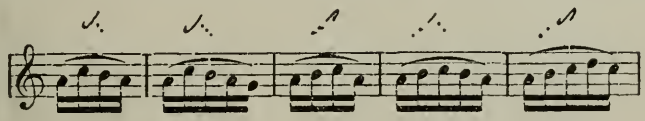


Fig. 7.

Chaque groupe de sons est représenté par *un neume* et forme une inflexion vocale définie comme l'est une syllabe du langage ordinaire : *no-ta-tion* = trois syllabes, parties d'un tout qui est le mot entier[2], comme les groupes de sons, notés figure 7, forment, chacun en soi, une *syllabe musicale*, partie d'un tout[3] (mot musical) (v. § III).

Par contre, on a été plus loin en imaginant quelques signes particuliers, tous rigoureusement constitués d'après le principe fondamental, représentant des ornements du chant, tels que trilles, appogiatures, échappées, grupetti.

L'ensemble a formé, en fin d'analyse, un système remarquablement homogène, et répondant à tous les besoins ou desiderata de l'antique école au sein de laquelle s'élaborèrent les mélodies primitives[4].

Le véritable premier secret, pour nous, résidait dans l'indication des *notes à découvrir* sous ces formules hiéroglyphiques. On n'a pas réussi à le percer à jour. Moi-même j'ai perdu plus de dix années à vouloir le résoudre. L'échec de toute tentative

1. Le *p* de *pneuma* est tombé de bonne heure en désuétude dans nos contrées occidentales.

2. V. § III, les textes fondant cette théorie.

3. V. Gui d'Arezzo, *Micrologus*, ch. XV, tout le début. V. notre ouvrage *La Cantilène romaine*, dans lequel (p. 81 à 113) l'analyse du chapitre XV de Gui d'Arezzo est faite phrase à phrase avec exemples.

4. Il ne serait pas applicable à la transcription des mélodies modernes conçues dans un tout autre ordre de faits rythmiques.

*

tient à un fait de déformation de la mélodie, certainement différente aujourd'hui de ce qu'elle était à l'origine.

Ce problème, insoluble en apparence au premier abord, a été résolu d'une façon très simple en confrontant les manuscrits neumés avec les manuscrits notés du XIVe s. La juxtaposition des diverses notations d'une même pièce et la concordance des transcriptions ont rétabli la tradition écrite. Toutefois il n'est pas admissible que, au moment où cette notation fut imaginée, un ensemble de règles d'écriture et de lecture n'ait pas été formulé clairement pour permettre de réaliser de premier jet, et à première vue, la notation et le déchiffrement des mélodies usuelles. S'il n'en avait pas été ainsi au début, on eût sans doute utilisé la vieille notation alphabétique que nous verrons renaître de ses cendres, passagèrement, dans une école vers le Xe/XIe siècle[1].

Néanmoins, aucun des anciens auteurs n'aborde cette question ténébreuse. La supposent-ils connue ou insoluble? Ne l'ignorent-ils pas plutôt eux-mêmes? Ce dernier cas est le plus probable : il expliquerait leur silence, et, mieux encore, le besoin qu'ils éprouvaient de compléter, par l'addition d'indications moins vagues, la notation des manuscrits en usage.

Ce furent d'abord les *lettres* dites *romaniennes*, lettres initiales de termes dont on n'avait que faire la plupart du temps. De nos jours, on a accordé à ce système une puissance magique qu'il ne possède pas, pris en lui-même. A part cinq ou six lettres, tout le reste n'est que folle imagination. On fit mieux. On traça sur le vélin une ligne, à la pointe sèche ou à l'encre, cette ligne étant réputée représenter le niveau sonore de la note *fa*. Toutes les autres notes, au-dessus ou au-dessous de ce *fa*, s'étageaient ensuite naturellement autour de cette ligne point de repère, à laquelle on superposa bientôt une seconde ligne supportant la note *ut*, les notes intermédiaires s'espaçant entre elles deux. On peut dire que, de ce jour, la portée fut créée en

1. V. ex. 10. Ms. de Montpellier.

principe, dès que les neumes furent transportés tels quels sur ce cadre fixe.

Une troisième ligne, médiane entre les deux premières, ne tarda pas à s'imposer (fig. 8).

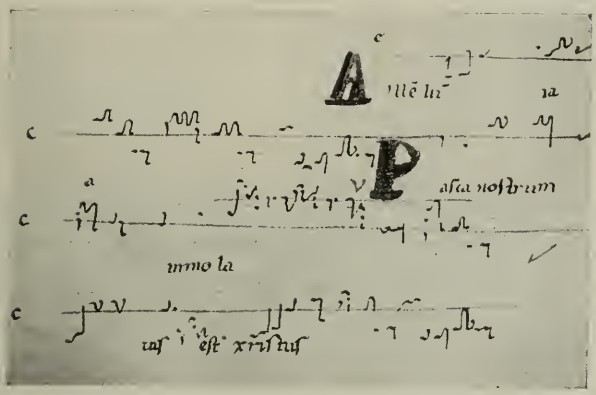


Fig. 8. — Notation neumatique sur 3 lignes.

De l'écriture à trois lignes, on devait inévitablement passer à celle sur quatre (fig. 9), et même cinq lignes, celle-ci plus rare.

Il suffisait d'ajouter au-dessus de la ligne d'*ut*, ou au-des-

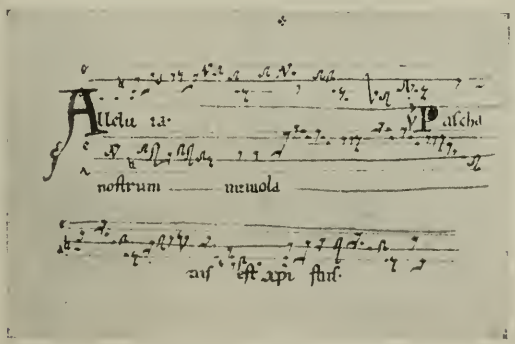


Fig. 9. — Notation neumatique sur 4 lignes.

sous de celle de *fa*, les lignes supplémentaires nécessitées par l'amplitude de la mélodie, et l'on supprimait, en bas ou en haut de la portée ainsi créée, les lignes devenues inutiles.

C'est ainsi que nos clefs usuelles — que d'aucuns croient être une superfluité — ont vu le jour et passèrent de la musique neumée dans le système figuratif mesuré du XIVe s., puis dans le nôtre, parce qu'elles répondaient à une nécessité d'écriture selon le diapason et l'amplitude de la partie vocale ou instrumentale à écrire.

Entre temps, un autre mode d'éclaircissement avait été imaginé, — simple guide-âne, disons-le fort irrespectueusement, mais c'est le seul mot qui convienne. Au-dessous de chaque

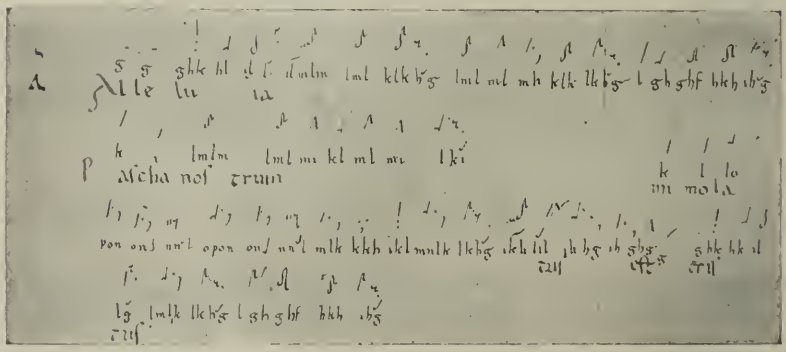


Fig. 10. — Fragment du manuscrit à double notation, neumatique et alphabétique de Montpellier.

ligne neumatique on écrivit la lettre-son, emprunt fait à la pratique gréco-romaine antérieure.

La nature même du manuscrit qui porte cette addition montre qu'il n'était qu'un codex-répertoire, annoté comme un instrument de contrôle. Il n'y a pas lieu de lui attribuer une place en vue dans l'histoire de la notation : une mention suffit. L'existence de ce manuscrit n'en est pas moins à signaler pour une autre constatation qu'il permet de mettre en relief : il s'agit de la perte certaine de la tradition d'écriture à l'époque où il fut rédigé, XIe s. (fig. 10).

La portée musicale étant passée dans l'usage, les neumes se transformèrent, peu à peu, *ipso facto*, par le besoin que l'on éprouva de les dépouiller de tous les jambages superflus, fort

pittoresques sans doute, mais nuisant, et cela sans profit compensateur, à la netteté de la lecture. C'est ainsi que la notation carrée se substitua au système neumatique. Toute fantaisie d'interprétation de la note et des groupes de notes était écartée désormais.

On conçoit combien aisée fut la reconstitution de la ligne mélodique du chant ancien. Il suffisait d'avoir sous la main, et à sa disposition entière, le plus grand nombre possible de manuscrits notés en clair, de les confronter, de les transcrire — en rectifiant, d'après les meilleurs manuscrits, les altérations

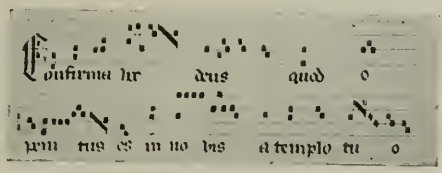


Fig. 11. — Extrait d'un livre de chœur du XIIIe siècle. Notation carrée sur 4 lignes.

passagères des copistes — pour présenter de nouveau le chant dans son intégrité originelle. Telle fut l'œuvre des Bénédictins de Solesmes, œuvre de patience que seuls ils pouvaient entreprendre, parce que toutes les bibliothèques abbatiales leur étaient ouvertes. Un individu isolé, réduit à ses propres forces, n'eût pu réussir faute de temps : une vie humaine n'eût pas suffi à parfaire le contrôle sévère de toutes ces versions manuscrites, au cas fort improbable où les bibliothèques abbatiales se seraient ouvertes à ses désirs. Les Bénédictins étaient donc les seuls qualifiés pour cette grande œuvre. Sans elle, aucun travail sérieux n'était possible; sans elle, la Vaticane n'aurait jamais vu le jour.

*
* *

Le résultat le plus intéressant de l'invention de la portée musicale fut de préparer la voie à un nouveau type d'écriture qui, dans la suite des siècles, et progressivement, devint cet admirable instrument qu'est la notation moderne.

D'autre part, la création de la portée, au xe siècle environ, a eu cet autre résultat de rendre moins regrettable pour nous la perte des traités primitifs enseignant la méthode d'écriture et de lecture du système neumatique. Cette perte, enfin, n'est à déplorer qu'au seul point de vue de la curiosité bien légitime du chercheur mis en présence d'un texte neumatique dont aucune transcription notée ne nous serait parvenue; il en existe quelques-uns qui, de ce chef, resteront toujours lettre close.

II

Les origines de la notation neumatique.

Nous ne saurions ici, sans dépasser notre but, rappeler les diverses et nombreuses opinions émises, il y a un demi-siècle, touchant les origines de la notation neumatique. Une seule d'entre elles méritait de retenir l'attention et l'a retenue, celle de l'accent grammatical, grave ou aigu, émise par De Coussemaker; l'auteur inclinait en faveur d'une *origine romaine*. Moi-même au Congrès d'histoire comparée de la musique, tenu à Paris en 1900, je concluais très affirmativement en faveur de la même origine, bien que pour des raisons différentes de celles auxquelles De Coussemaker se référait.

Cette thèse « romaine » ayant été critiquée dans un ouvrage paru récemment[1], on ne peut éviter d'envisager la question dans son ensemble.

L'auteur, J. Thibaut, de Constantinople, admet la théorie de l'accent générateur et signe fondamental de la notation neumatique; par contre, il tend à en faire non une création originale romaine, mais un simple emprunt de l'Occident à une notation orientale antérieure, fondée sur le même principe. On va voir par quelle suite de déductions.

1. Joh. Thibaut, *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise latine*, Paris, 1907.

*
* *

J. Thibaut fait dériver la notation neumatique de la nota-

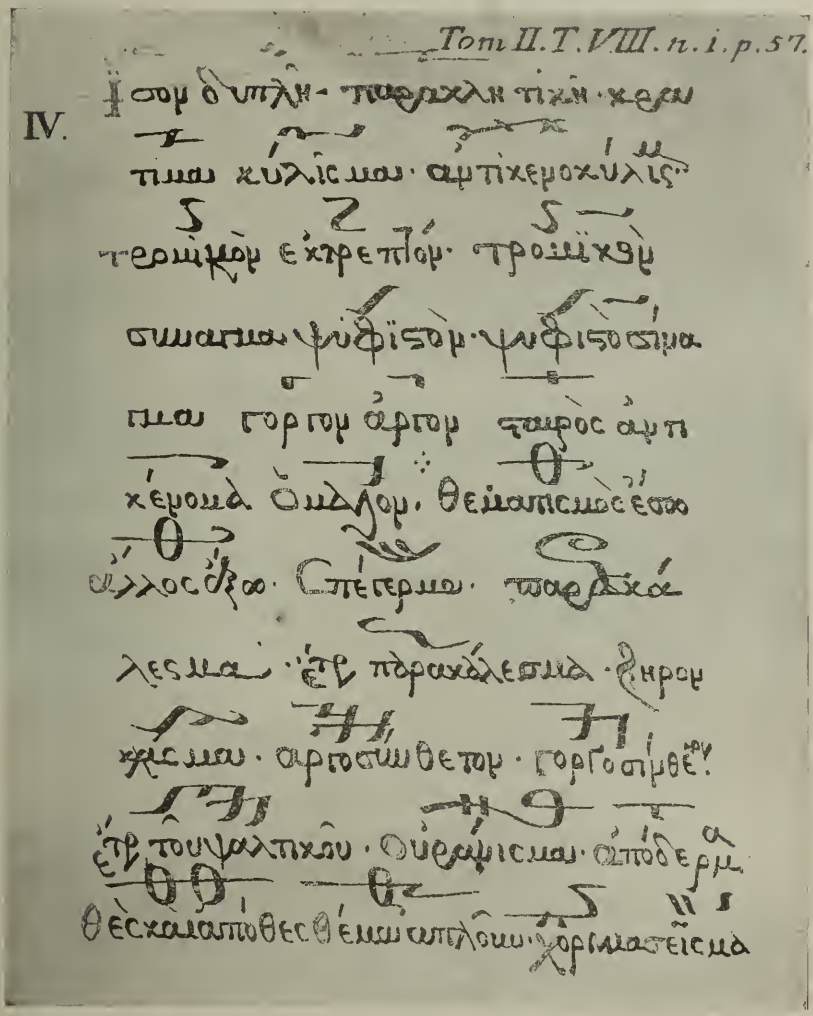


Fig. 12. — Tableau des signes de la notation byzantine (extrait d'un manuscrit de saint Blaise par Dom M. Gerbert, abbé; *De cantu et musica sacra*, t. II, pl. VIII, p. 56-57).

tion *hagiopolite* ou de S. Jean de Damas, sœur d'une notation

dite *constantinopolitaine*, toutes deux composées d'environ 24 signes purement conventionnels dans leurs formes graphiques et n'ayant, de ce fait, aucun rapport avec le mouvement mélodique[1] qu'ils représentent : ce sont de pures notations sténographiques.

Voilà une première objection ; elle montre déjà la différence d'objectif entre notateurs latins et notateurs orientaux, puisque la notation latine est essentiellement une notation de *mouvements mélodiques*, dans lequels chaque son est représenté par un signe distinct dans la formule appelée « neume », fondée sur l'inflexion vocale : chaque inflexion étant représentée par *un neume*.

La notation constantinopolitaine avait emprunté, dit J. Thibaut, quinze de ces signes à une notation antérieure dite *ekphonétique*, usitée pour les lectures des Livres Sacrés, mais dont on ignore, de nos jours, la signification pratique, lacune plutôt grave pour permettre d'étayer une thèse de dérivation de sens. La forme des signes reste alors le seul lien visible entre ces deux systèmes : est-ce un lien suffisant ?

Enfin, la notation ekphonétique paraît avoir adopté, à son tour, la série entière des signes prosodiques de l'antiquité : accents (aigu, grave et circonflexe) et signes conventionnels (long, bref, etc...)[2].

Conclusion de J. Thibaut : la notation neumatique latine est issue des signes d'accentuation ancienne, en passant par la filière des trois notations sus rappelées : ekphonétique, constantinopolitaine et hagiopolite.

Comparons d'abord les 17 signes fondamentaux latins, neumatiques, (fig. 13) avec les signes byzantins (fig. 12).

Je ne m'arrêterai pas à chaque signe en particulier en le rapprochant du signe byzantin auquel le P. Thibaut le compare ; une vue d'ensemble permet de saisir la différence matérielle

1. On appelle *mouvement mélodique* la succession ou l'enchaînement des notes.

2. V. J. Thibaut, ouv. cité, pp. 24, 34, 71 et 81, les tableaux de signes.

des deux graphies, et, pour ne citer qu'un seul cas d'interprétation de sens, je proposerai celui du premier signe latin du tableau, l'*épiphonus*, que J. Thibaut identifie avec le *pethasti* constantinopolitain dérivé du *synemba* ekphonétique : le pethasti byzantin signifie exactement le contraire de l'épiphonus latin. Il en est de même de quelques autres; certains signes d'une notation n'ont, dans l'autre, aucun équivalent.

Je demanderai plutôt : Qu'est-il besoin de conduire la notation neumatique à travers le dédale de ces systèmes orientaux

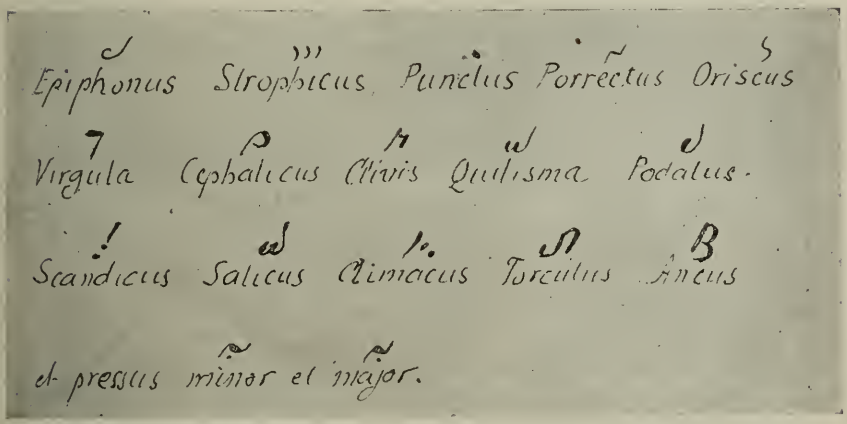


Fig. 13. — Tableau des 17 signes neumatiques latins donnés par le manuscrit de Mürbach, cité par le P. J. Thibault.

qui n'ont aucun rapport avec elle, sauf dans le signe fondamental (accent) que les Latins connaissaient depuis sa création sans le secours d'aucune école intermédiaire, surtout asiatique ?

Est-ce de ma part une nouvelle objection sans valeur ? et, par ailleurs, ne faut-il pas envisager les faits sans biaiser ? Or donc, qu'ont fait les Byzantins ? Ces accents ekphonétiques, ils les ont gardés, intacts, en partie, en leur assignant une signification quelconque, — fixe évidemment — mais que leur dessin ne fait nullement pressentir ; puis ils ont créé de nouveaux signes bizarres ayant une signification également quelconque et dont le dessin ne permet pas de deviner davantage le

sens. Bref, ils n'ont abouti qu'à constituer un tableau de signes conventionnels.

Et nous, Latins, qu'avons-nous extrait du système ekphonétique que l'on veut nous imposer comme source de notre écriture musicale? A supposer que nous y ayons puisé réellement, nous avons écarté tout le système conventionnel à l'exception des deux accents fondamentaux l'*oxeia* ou accent aigu et la *bareia* ou accent grave, et, de leur combinaison, nous avons créé un *système entièrement nouveau*, d'une logique impeccable (v. § I).

De ces faits, que conclure? sinon que deux courants sont issus d'une même source et se sont séparés dès l'origine pour jouir d'une existence indépendante : l'un, l'oriental, se traînant péniblement; l'autre, le latin, animé d'une course qu'aucun obstacle n'arrête, s'adaptant à toutes les circonstances et poursuivant son cours en fertilisant tout sur son passage : notation neumatique libre, notation neumatique sur lignes, notation figurée, notation moderne, toutes suivant l'évolution de l'art, se perfectionnant avec lui, faisant corps avec lui.

Considérez maintenant la stagnation orientale. Tel était le système au VIIe/VIIIe siècle avec S. Jean de Damas, tel il est au XXe. Pas un progrès; rien que la décadence de l'art, corrélative d'une notation figée et pétrifiée dans l'absurde d'une classification *imperfectible*. Les Latins du XXe siècle ont, ce semble, les coudées franches pour prétendre ne rien devoir à l'Orient. L'esprit latin est assez puissant, clair et clairvoyant, pour ne rien emprunter en dehors d'un principe, dont le génie de la race saura tirer tout le parti possible. C'est ainsi que, sans outrepasser les limites de la vraisemblance historique, on peut admettre que S. Grégoire le Grand (590-604) connut la notation neumatique, la *nota romana*, dont la légende lui a attribué l'usage pour noter son antiphonaire : à supposer qu'il ait jamais mis la main à cette entreprise.

D'un autre côté l'intervention *légendaire* du grand pontife pèse trop lourdement sur l'histoire de la notation et du chant

lui-même. Il ne faut pas oublier que ni Boëce (v^e/vi^e siècle), ni Isidore de Séville (vi^e/viie siècle) ni Bède (viie/viiie siècle) n'ont parlé des neumes. C'est un triple témoignage négatif à ne pas écarter. Un fait, légendaire également, reste du moins en vedette concernant l'antiphonaire de S. Grégoire : c'est la copie dudit antiphonaire faite par ordre d'Adrien, pape, et l'envoi de ce manuscrit à Charlemagne vers 790. Tout milite en faveur de la possibilité de ces choses et il reste, en fin de compte, que la notation remonte à coup sûr au viiie siècle pour l'usage quo-

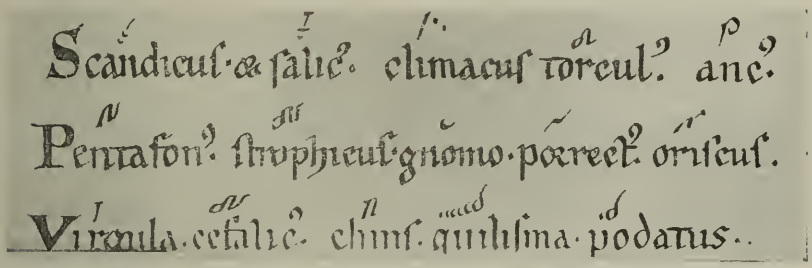


Fig. 14. — Fragment d'un tableau neumatique donné par Gerbert, *de cantu* (II, tab.). Ce tableau est beaucoup plus complet que celui de Mürbach (ex. 15).

tidien, et probablement au vi^e pour son invention. Pour que la thèse du P. J. Thibaut fût, sinon complète, du moins ébauchée, il aurait fallu que « considérant chaque signe de la notation constantinopolitaine traduisible selon la signification du neume latin correspondant, il nous montrât la formule mélodique latine sous le signe constantinopolitain, et réciproquement. » Or, les transcriptions sont totalement divergentes, et, par là, prouvent la fragilité de la thèse d'identification proposée[1]. Les signes n'ont que peu de rapports graphiques ; les dénominations des signes n'ont pas d'équivalence rigoureuse ; la transcription est divergente ; le principe de formation des signes dans l'un et dans l'autre système accuse un objectif différent.

L'origine de la notation neumatique ne semble pas pouvoir

1. L'ouvrage du P. J. Thibaut n'en est pas moins une œuvre de valeur et dont la lecture ne peut qu'être profitable.

être autre que romaine, on en conviendra sans peine. Que la base du système soit l'accent grammatical, ou le point et ses combinaisons en groupes ascendants ou descendants, la question est subsidiaire. Prenons la notation à son apogée d'usage au IXe siècle; c'est un monument du génie latin.

III

Signification rythmique de la notation neumatique latine.

On a attiré, tout d'abord (§ I), l'attention sur le qualificatif Neume, Neumatique. Au moyen âge, le système musical qu'il désignait s'appelait d'un seul mot : *Neumae* ou *Neumata* = les Neumes. Le chanteur, professionnel de cet art particulier, est dénommé le « *neumaticus cantor* »[1].

S'il n'y a pas, dans ces termes techniques, la spécification précise d'un système particulier, c'est que les mots n'ont plus de sens. On n'a jamais remarqué d'assez près combien les dénominations appliquées à chacun des systèmes antiques de notation sont tirées de l'*objet*, et non du procédé graphique qui nous les a fait connaître. « Notation prosodique, ou ekphonétique » est un terme étroitement lié à l'objet qu'il spécifie : le discours déclamé. « Notation neumatique » désigne un art dont le mode d'expression est une mélodie constituée par des groupes de sons réunis en des *émissions vocales* distinctes, constitutives d'un rythme *sui generis* : le rythme musical antique pur, opposé au rythme métrique de la poésie chantée. Plus près de nous, on spécifiera « musique ou notation figurée » pour désigner un art nouveau, caractérisé par des valeurs rythmiques dont les proportions de durée seront entre elles dans des rapports numériques ayant des affinités avec les proportions numériques des arts du dessin, figurées par des lignes harmonieusement rythmées.

1. Cf. Gerbert, *de cantu*, II, 60.

Neuma — déformation orthographique du grec *pneuma* = souffle ou inflexion — *est vocum* (voix = notes) *seu notularum* (petites notes de l'écriture) *unica respiratione congrue pronunciandarum aggregatio* » dit Gafori. « *Neuma graece, latine numerus solet interpretari* ». « Le neume est la réunion des sons ou notes à émettre convenablement d'un seul souffle : le mot grec *neuma* se traduit en latin par le mot *nombre* ».

Le mot latin *numerus* étant, d'autre part, la traduction serrée du mot grec « *rhythmos* » = rythme[1], il s'ensuit que, dans l'esprit des maîtres rythmiciens du moyen âge, *rythme*, *nombre* et *neume* sont une seule et même chose. Le neume, signe, est donc, sans contestation, la représentation graphique du rythme numérique procédant par inflexions vocales.

Le neume-inflexion étant un élément du rythme, l'unité rythmique gréco-romaine étant le pied rythmique, et, d'autre part, le neume étant lui-même l'équivalent du pied rythmique latin[2], il est évident que le signe neumatique est l'incarnation graphique de l'unité rythmique musicale ou pied; qu'il est l'élément rythmique par excellence, et le seul procédé employé au moyen âge pour représenter, une à une, les inflexions, c'est-à-dire les unités ou pieds rythmiques, dont la phrase musicale est composée. Telle est, en peu de mots, la pure théorie régissant la lecture rythmique du chant neumé, celle, en somme, dont je suis le champion irréductible depuis plus de quinze années et que j'ai caractérisée par une dénomination ne prêtant à aucune amphibologie : *la théorie du Neume-Temps*, parce que le temps rythmique est l'équivalent moderne de pied rythmique ancien, d'où : pied = neume = temps = *Neume-Temps*.

Aucun auteur, ni ancien ni médiéval, ne s'est écarté de ces

1. Cicéron, *Orator*, § 41 : « *Numerus, graece* ῥυθμός *inesse dicitur* ». — Quintilien, *Inst. orat.*, lib. IX : « *Numeros,* ῥυθμοὺς *accipi volo* » et « *Nam rythmi, id est numeri* ». — S. Augustin, *De Musica*, lib. III, cap. I-2 : « *Rythmus id est numerus*». — Hucbald, *Musica enchiriadis*, II : « *Ratio, quae in rythmis qui latine dicuntur numeri..* », etc... Il y a unanimité d'enseignement.

2. Gui d'Arezzo, *Microl.* XV, « *Cum et neumae loco sint pedum...* »

principes fondamentaux, quel que soit le système musical particulier à l'époque qui le vit naître. De nos jours encore, le rythme musical est une succession d'inflexions isochroniquement répétées ou *temps*, que l'évolution progressive de la structure des mélodies a fait réunir par deux, trois, quatre ou cinq, formant des divisions numériques appelées « *mesures* » : plusieurs mesures constituent une incise ou phrase musicale. La mesure moderne est plus qu'un artifice conventionnel ; c'est une nécessité d'écriture correspondant à la sensation intérieure de tout auditeur doué d'un sens musical, même élémentaire, lui permettant de saisir les rapports réciproques des parties constituant par leur réunion le *melos* entier. Le rythme pur ne connaît pas la mesure moderne.

La musique est, avant toute considération d'esthétique sentimentale, une science mathématique, la science rythmique par excellence, et enseignée comme telle au moyen âge.

Voici les textes qui établissent sur un fondement solide le résumé technique que l'on vient de lire :

1° Définition du rythme considéré en lui-même. Quintilien écrit (*Inst. orat.* IX) : « *Omnis structura ac dimensio et copu-* « *latio vocum* [i. e. sons] *constat aut numeris* (*numeros* ῥυθμοὺς « *accipi volo*) *aut* μέτροις, *id est dimensione quadam* » = Tout arrangement mesuré et assemblage de sons repose sur les nombres (pris dans le sens de rythmes) ou sur les mètres, c'est-à-dire sur une mesure particulière.

« *Nam rythmi, id est numeri, spatio temporum constant...* » car les rythmes, *i. e.* les nombres, dépendent de la durée des temps (temps premiers, étalon rythmique ancien correspondant à une *fraction brève* d'un temps de la mesure moderne).

« *Hoc interest quod rythmus indifferens est dactylusne ille* « *priores habeat breves an sequentes...* ». Il importe de savoir que, en rythmique, il est indifférent de placer les brèves du dactyle avant ou après [la longue].

« *Sunt et illa discrimina, quid rythmis libera spatia, metris* « *finita sunt; et his certae clausulae; illi quomodo coeperant*

« *currunt usque ad* μεταβολὴν, *id est transitum in aliud genus* « *rythmi.* » Il y a cette divergence entre les rythmes et les mètres, que les rythmes n'ont pas de limite fixée, tandis que les mètres sont limités dans leur étendue et doivent s'y tenir. Les rythmes, au contraire, s'enchaînent suivant le type adopté au début de la phrase, et se poursuivent jusqu'à la métabole qui est le passage en un autre genre rythmique.

Musicalement, il y a cette même différence entre le rythme et le mètre compris selon les anciens, que nous constatons au XIXe siècle, d'une part, entre la *musique facile* des opéras-comiques[1] (genre Auber, Rossini, Donizetti etc.), représentant la musique métrique antique, et, d'autre part, la *musique rythmique continue* du type wagnérien (et de nos maîtres modernes) représentant la rythmique pure de l'antiquité[2] (... *rythmis libera spatia sunt*...) telle, probablement, que Pindare l'a employée dans ses odes triomphales. Wagner est d'ailleurs, à mes yeux, une sorte de réincarnation du célèbre poète thébain.

***

Liberté d'étendue du rythme ne signifie pas rythme sans règles constitutives des *unités* qui, sous le nom de pieds rythmiques, en sont la matière même. Ceux-ci, selon leur constitution en nombre d'éléments fondamentaux appelés *temps premiers*, ressortissent à l'un des trois genres rythmiques fondamentaux : le genre binaire, comportant les rythmes à nombre binaire de temps premiers (2 ou 4 ou 6) ; le genre ternaire, ceux à 3 temps premiers ; le genre sesquialtère ou hémiole, ceux à 5 temps premiers.

Le membre de phrase, commencé dans un genre, continue à se développer en unités du même genre « usque ad metabolen »,

1. *Metris spatia finita sunt* = phrases musicales de 4 mesures, sans cesse repercutées, sortes de tétramètres musicaux.

2. Malgré la division *mesurée*, souvent fautive d'ailleurs ; car nos maîtres ignorent tout de la *théorie* de l'écriture du rythme musical, à la diffusion de laquelle j'ai consacré cinq années de mes cours libres à la Faculté des Lettres de Paris.

c'est-à-dire jusqu'au changement de genre, s'il y a lieu d'en adopter un nouveau. Tous les pieds rythmiques constituant un membre de phrase sont donc égaux entre eux, et cela est de l'essence du rythme même.

Introduirait-on dans un membre un pied rythmique étranger au genre, que le musicien, par un artifice autorisé, l'égaliserait en durée avec les pieds du genre. Ceci se rencontre dans la poésie lyrique chantée où le mélange de pieds de genres différents est une des prérogatives de cette culture : *in versibus res est apertior*; *quamquam etiam, a modis quibusdam cantu remoto, soluta esse videatur oratio*; *maximeque id in optimo quoque eorum poetarum, qui λυρικοὶ a graecis nominantur, quos cum cantu spoliaveris nuda poene remanet oratio.* (Cic. *Orat.*, § LV.).

La musique égalise donc les unités rythmiques.

Pieds égaux, en musique ancienne, et étendue rythmique libre pour le membre de phrase. Temps égaux en musique moderne, et libre étendue du membre de phrase, engendré par le sens mélodique. Mêmes lois à vingt siècles de distance.

*
* *

La musique neumatique étant la forme musicale *intermédiaire* entre la culture antique et la culture moderne, dérive-t-elle directement de la culture antique en préparant du même coup la culture moderne classique? Est-elle une forme d'art spéciale à un peuple, à une race ou à une époque, qu'il faille exhumer des ténèbres d'un passé mal délimité?

Les textes des théoriciens de cette forme musicale intermédiaire nous répondront[1].

1° Sur l'égalité du rythme et son processus : Hucbald de Saint-Amand, *Commemoratio brevis* (*Patr. Lat.* de Migne, t. CXXXII, col. 1041-42) : *Quae cantandi aequitas rythmus graece latine dicitur numerus, quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum sit*; *Musica Enchiriadis* (*ibid.*,

1. Tous les textes donnés ici sont commentés dans notre opuscule *La Cantilène romaine*; nous ne saurions reprendre ici ce commentaire.

col. 994) : *Sic itaque numerose est canere longis brevibusque sonis ratas morulas* (durées proportionnelles) *metiri nec per loca protrahere vel contrahere magis quam oportet, sed infra scandendi legem vocem continere ut possit melum ea finiri mora qua cepit.* Col. 993 : *Quid est numerose canere?* Rép. : *Ut attendatur ubi prodatioribus ubi brevioribus morulis utendum sit et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur... Age, canamus, ...plaudam ego pedes in praecinendo, tu sequendo imitabere.*

Gui d'Arezzo, *Micrologus*, cap. XV : *Sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur... ...Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum.*

2° Sur la composition rythmique du pied-neume, Gui d'Arezzo, *Micrologus* cap. XV : *Igitur quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes ac versus : ita et in harmonia* (musique) *sunt phthongi, id est, soni, quorum unus duo vel tres... aptantur in syllabas, ipsaeque solae vel duplicatae* NEUMAM *id est partem constituunt cantilenae ; et pars una vel plures distinctionem faciunt* ».

Odon de Cluny, *Op. de Musica* (*P. L.* Migne, CXXXIII, col. 784) porte à *quatuor voces* (sons) la constitution du neume-syllabe-pied. L'exemple pratique qu'il en donne est, à lui seul, dirimant de toute controverse : *a-mo tem-plum* font quatre syllabes, respectivement composée de 1, 2, 3, 4 lettres et simulent quatre neumes de 1, 2, 3, 4 sons.

3° Ces neumes-pieds ont une valeur rythmique ÉGALE EN DURÉE, CHACUN A CHACUN :

Gui d'Arezzo, *Micrologus XV : Semper tamen aut in numero vocum* (nombre de sons) *aut in ratione tenorum* (rapport de durée) *neumae alterutrum conferantur...* Aribon (*P. L.* M., CL., col. 1342) ajoute : *Tenor dicitur mora* (durée) *vocis qui in aequis est si quatuor vocibus duae comparantur et quantum sit duarum minor, tantum earum mora sit major.*

C'est bien là notre système moderne : deux croches = quatre doubles croches ; la durée de chacune des croches est d'autant plus longue (*tantum major*) qu'elles sont deux seulement à être

émises dans un même espace de temps que le groupe suivant de *quatre doubles croches*, dont la durée de chacune est d'autant plus courte (*tantum minor*) qu'elles sont en plus grand nombre dans la formule neumée.

L'égalité rythmique des neumes est encore certifiée par cette phrase, extraite d'un manuscrit du XIe siècle, du Mont Cassin [1] : *Vos cantores qui vultis scire vias neumarum... Videatis quomodo dividantur neumarum chorda et quomodo pergunt per aequalitatem : quoniam omnes neumae aequaliter* [2] *pergunt.* Les neumes étant pieds rythmiques sont donc égaux entre eux, et les notes entrant en collation neumatique prennent leur valeur-durée plus longue ou plus brève selon leur nombre.

Ce qui prouve que le neume est réellement pied rythmique, c'est que : *Motus vocum fit arsi et thesi, id est elevatione et positione ; quorum gemino motu, id est arsis et thesis omnis neuma formatur,* [*praeter repercussas et simplices*] [3] ».

L'identité du neume et du pied s'affirme partout dans nos théoriciens.

4° Le mélange de pieds de toute nature s'opère sous la loi de l'équivalence, comme on le constate dans les Lyriques anciens.

Gui d'Arezzo, *Micrologus XV : Sicut enim Lyrici poetae nunc hos nunc alios junxere pedes, ita et qui cantum faciunt rationabiliter discretas ac diversas neumas componant...* C'est ici que vient se placer le membre de phrase cité plus haut (V, I°) : *Cum et neumae loco sint pedum, etc...* (*Microl. XV*).

5° Du mélange de pieds rythmiques, et non métriques, ne l'oublions pas, naît une grande variété d'allure comme dans nos œuvres modernes, dont les temps, composés sur la base de la « noire », se fractionnent jusqu'à l'émiettement en doubles ou triples croches. La musique neumée dépasse rarement le groupe de cinq notes par formule : quelques formules s'éten-

1. Cité par De Coussemaker, *Hist. de l'harmonie*, p. 178.
2. Hucbald disait : *Quae canendi aequitas*, etc., v. ci-avant.
3. Gui d'Arezzo, *Microl.*, XVI. Ces quatre derniers mots demanderaient une dissertation particulière.

dent jusqu'à huit notes, mais les manuscrits d'une même époque sont rarement d'accord sur ce groupement. Néanmoins, comme il n'y aurait pas de méthode archéologique soutenable si l'on se permettait d'attenter à l'intégrité d'un document original, nous devons respecter cette notation.

Le texte suivant certifie la différence du caractère rythmique, esthétique, indiquée par les neumes :

Hucbald, *Musica Enchiriadis* (*P. L.* Migne. CXXXII, col. 994) : *Videndum etiam quae mora* (mouvement en durée) *illi aut illi melo conveniat. Nam hoc quidem melum celerius cantari convenit, illud vero morosius pronuntiatum fit suavius. Quod mox dinosci valet ex ipse factura meli utrum sit levibus gravibusne neumis compositas.*

***

Comment ces théories si claires ont-elles pu tomber en oubli dès le XIe siècle[1], sinon un peu avant? Il serait trop long de traiter en ce moment cette nouvelle face de la question. Plusieurs causes ont influé sur la ruine de cette forme musicale dite grégorienne : la principale réside dans l'évolution inéluctable des choses, caractérisée au XIe siècle par les premiers essais d'une harmonisation rudimentaire, et plus tard par le retour vers les procédés de la rythmique prosodique antique pris comme base d'un nouveau système, dit de « la musique figurée », d'où devait sortir enfin l'école franco-flamande aboutissant à l'efflorescence palestrinienne.

Aribon (XIe s.), qui nous a fait savoir que la perte de la tradition était consommée, ajoute à sa constatation première quelques mots bien typiques : *Nunc tantum sufficit*, écrit-il, *ut aliquid dulcisonum comminiscamur non attendentes dulciorem collationis jubilationem.* « Maintenant il suffit que nous « inventions quelque chose de doucereux, sans prendre garde « que notre jouissance serait plus douce en respectant les pro- « portions [rythmiques vraies]. »

1. Aribon : *Quae consideratio* (celle du rythme neumé) *jamdudum obiit, imo sepulta est* (*P. L.* Migne, CL, col. 1342).

Cette phrase, vieille de neuf siècles, n'est-elle pas la seule à opposer sans trève aux PP. BB. de Solesmes contre leur restauration dite traditionnelle du chant neumatique, alors que, à l'exemple des musiciens du XIe siècle, ils pourraient écrire en tête de leurs méthodes de vulgarisation : *Nunc tantum sufficit ut aliquid dulcisonum comminiscamur, non attendentes dulciorem collationis jubilationem !* ».

En effet, ne mettent-ils pas volontairement de côté tout l'enseignement théorique que j'ai rappelé brièvement, lorsqu'ils ne craignent pas d'énoncer les audacieuses affirmations que l'on va lire :

« Qui dit un art, dit un ensemble de convenances, de propor-
« tions, d'harmonies. Ces proportions dans le chant peuvent
« être, sans aucun doute, et souvent avec fruit, soumises aux
« calculs du mathématicien, du rythmicien. Sous tous ces rap-
« ports l'art relève de la science. *Pour les théoriciens du moyen*
« *âge, la musique n'est guère que cela; c'est une science... la*
« *science des nombres...* Au fond, cet aspect n'est pas le vrai, et
« *ne doit pas être le nôtre en ce moment.* »... « les propor-
« tions ne *sont pas*[1] *des proportions de longues et de brèves*
« régulièrement combinées, mais des successions bien pondé-
« rées d'accents et de divisions pour le phrasé[2] »... « La prière
« réclame cette liberté bien ordonnée ! » (Discours de dom Pothier, abbé de Saint-Wandrille, au congrès de Rome, 9 avril 1904) — « On peut retrouver les subdivisions par l'appli-
« cation des principes que *nous* exposons. » (Dom Mocquereau, *Le nombre musical*, p. 11). — « La notation neumatique ne suffit pas. » (*ibid.*, p. 12). « — La notation par neumes-points était imparfaite. » (*ibid.*, p. 13.) - « Sans doute les musicistes du moyen âge exposent les principes à leur manière; à cela rien d'étonnant, ils étaient de leur temps. »

1. Revoir les textes latins donnés plus haut.

2. N'est-ce pas là cette liberté du « *dulcisonum comminiscamur* ? » La restauration bénédictine n'est d'ailleurs pas autre chose que la remise en honneur du plain-chant de la décadence (XIIe-XVIe s.) chanté sur un mode doucereux.

(*ibid.*, p. 10.) — « Il n'y a donc qu'à accepter *leur* enseignement, *tout leur* enseignement rythmique *dès qu'il* est d'accord avec les lois *naturelles* propres au système et conforme à la tradition grégorienne qui nous est transmise par les manuscrits de chant. » (*ibid.*, p. 11.)

Dom Pothier nous ayant prévenus que c'est bien cela qui existe à ses yeux et *doit* exister aux nôtres, il n'est pas surprenant que, sous la plume de son élève et confrère Dom Mocquereau, nous trouvions ce qui suit : « La mélodie grégorienne, elle aussi, a ses percussions, ses pieds *ou plutôt* ses rythmes bien qu'ils soient d'une nature délicate. »... « Ces pieds ils les comparent entre eux, ils en calculent les rapports et les organisent en membres et en phrases[1] sans autre régulateur que le plaisir de l'oreille[2] comme dans la prose cicéronienne[3]. » (*ibid.*, pp. 9-10). — Et pour que l'affirmation ne fasse pas de doute, l'auteur là renouvelle : « Le chant liturgique, il est vrai (?) appartient au genre rythmique libre, mais ce genre lui-même dont le type classique est la prose cicéronienne est soumis à cette loi. » (*ibid.*, p. 8-9.)

On a vu, dans les pages précédentes, ce que dit Quintilien du rythme musical, du mètre poétique et du discours (*oratio*). Et l'on sait que Cicéron s'élevait contre ceux qui, dans la prose, cherchaient à décalquer un simple cadre poétique ; il s'écriait assez haut pour qu'on l'entende encore : *Nec sunt haec* (le perfectionnement du style de l'orateur par l'écriture et l'usage de la parole) *rythmicorum ac musicorum* ACERRIMA NORMA *dirigenda!*

Dom Mocquereau, sentant le terrain faiblir, ne s'écrie-t-il pas à son tour, en face de l'abîme où il se voit précipité : « *Quand même les auteurs n'en auraient pas parlé* (du rythme cicéro-

1. Jusqu'à ces mots on croirait lire nos anciens auteurs ; mais lisons attentivement la suite de l'énoncé.

2. Que fait-il de ces mots de Hucbald : *plaudam ego pedes.*

3. Voilà la pétition de principe sur laquelle repose aujourd'hui toute la méthode bénédictine.

nien dans le chant de l'Église catholique du XIe siècle ?) *il resterait à prouver que dans la pratique ils n'en ont pas fait usage, et qu'alors ils se sont affranchis d'une loi de rythmique naturelle essentielle, commune à toutes les langues, à toutes les poésies, à toutes les musiques, ce qu'il est impossible de prouver* (?)... » (*ibid.*, p. 11.)

Un tel procédé d'argumentation juge l'école qui s'en sert comme d'une armure invulnérable. Je n'irai pas plus loin dans cet examen des théories actuellement en faveur. De telles affirmations désarment : émanées de tels auteurs, elles étonnent profondément le chercheur impartial que je suis et que je resterai.

Angers. — Imp. A. Burdin et Cie, 4, rue Garnier.

LE

RYTHME DU CHANT GRÉGORIEN

Réponse aux articles de M. l'Abbé Vigourel

GRENOBLE
IMPRIMERIE F. BROTEL & Cie
4, rue Lafayette, 4

1898

LE RYTHME DU CHANT GRÉGORIEN

Réponse aux articles de M. l'Abbé Vigourel

Les lecteurs de cette Revue n'auront pas manqué de lire avec intérêt les quatre articles (1) que M. l'abbé Vigourel a bien voulu consacrer à l'étude de mon ouvrage, et je le remercie, en toute sincérité de sa courtoisie.

Un certain nombre de ces lecteurs s'est réjoui de voir mettre à néant!! mon œuvre, je le sais, mais peu m'importe en ce moment, l'avenir se charge de mettre au point toutes choses en leur temps.

S'il est vrai que, selon mon honorable et vénéré critique, mon œuvre doive être considérée comme non avenue ou peu s'en faut, et qu'il convienne de continuer à chanter « *avec cœur* », — ce qui ne signifie rien théoriquement, selon la méthode bénédictine, il est également vrai de dire que le plan, le but et la portée de cet ouvrage ont pu lui échapper.

Ils lui ont réellement échappé, à lui comme à beaucoup d'autres de mes critiques trop pressés de prémunir leurs coopérateurs contre les tendances de mon œuvre, et, ce jugement, sans appel aux yeux d'un grand nombre de dilettantes, appartenant spécialement au monde ecclésiastique, peut être entaché d'erreur.

M. l'abbé Vigourel me permettra donc de défendre mes conclusions, et de même qu'il a formulé son opinion en toute franchise, il voudra bien ne pas se formaliser de la précision de mes expressions.

Je fais deux parts dans son étude : dans l'une, je retiens tout ce qui est du ressort de la science musicale purement grégorienne ; dans l'autre, je rassemble tout ce qui n'est, à proprement parler, que du sentimentalisme, sorte d'appel au jugement — j'allais dire à la jugeote — des amateurs, des maîtres de chant de nos séminaires.

A ces derniers, l'instruction musicale par trop aléatoire qu'ils ont acquise de leurs condisciples devenus momentanément

(1) Voyez nos de février, mars, avril et mai, de la *Revue du Chant Grégorien*.

leurs maîtres, commande de se perfectionner dans la science grégorienne, *par un travail personnel*, avant de se faire les champions d'une cause — que ce soit celle de Solesmes, celle du R. P. Dechevreus, ou la mienne — dont ils sont *incapables* à l'heure actuelle de juger le fort et le faible, et qui pour eux est bonne ou mauvaise uniquement parce que M. l'abbé X*** ou le R. P. Y (leur professeur) a dit ceci ou cela.

Tout ceci est très dur, mais *doit être dit*, et on me rendra cette justice que ma critique, à mots couverts, est bien anodine à côté de celles adressées par MM. Lhoumeau, Dabin, etc....., à tous ceux qui, dans le monde ecclésiastique, forment la portion dite : « *musicienne enseignante ou exécutante.* »

Critiques que le lecteur est à même de lire dans chaque numéro de cette Revue (1).

Mais, d'abord, pourquoi M. l'Abbé me place-t-il si haut dans l'esprit de nos communs lecteurs, en écrivant, « v. p. 113, (6e alinéa) : *Que cette tentative hardie et d'aspect scientifique vienne à avorter*, QUEL APPOINT *en faveur de la méthode bénédictine*, QUI NE PARAIT PAS AVOIR, JUSQU'ICI, RENCONTRÉ SUR SA ROUTE D'ADVERSAIRE MIEUX ARMÉ !! »

Oui, certes, quel appoint! et je remercie publiquement mon docte contradicteur de sa courtoise et flatteuse appréciation, mais aussi « quelle lamentable chute » si cette tentative résiste à l'assaut qu'il pense m'avoir livré.

Or, je vais montrer que si « ma tentative vient à avorter » ce ne sera certes pas sous la poussée à peine sensible que sa critique superficielle lui a imprimée.

Arrivons aux faits, aussi succinctement que possible pour ne pas fatiguer le lecteur.

Je relève en premier lieu (même page 113) deux inexactitudes, grosses de conséquences, que, comme homme du métier, je ne puis laisser passer, car elle donnerait à penser que j'ignore totalement l'histoire de mon art.

La première :

« *Accord parfait* (entre le R. P. dom Pothier et moi) *pour exclure la méthode mensuraliste*, FANTAISIE MODERNE, *sans racines dans l'antiquité* (p. 113, 3o). »

Erreur, je n'ai rien dit de semblable, du moins sous cette forme.

Toute la musique antique était mesurée à la moderne, et ce, d'une façon draconienne. Pour les anciens, le rythme musical était une question de proportions numériques, et, notre « *fantaisie moderne* » n'est que le retour inconscient, mais naturel au rythme antique.

J'ai posé en principe que la mélodie grégorienne n'était pas mesurée à la moderne, ne pouvait l'être par son sens musical

(1) Voyez l'article X***, page 138, no de mars 1898.

intrinsèque, et qu'enfin rien dans les théoriciens des IXe, Xe, XIe siècles ne nous permettait de supposer que la mélodie grégorienne ait été mesurée à la moderne. Je n'ai rien dit de plus, c'eut été contre les faits. Notre « fantaisie moderne » a donc de profondes racines dans l'antiquité, et j'ai expliqué, autre part, l'évolution du rythme antique au rythme grégorien et de celui-ci au rythme palestrinien et au rythme moderne (1).

La seconde inexactitude est ainsi formulée ;

« *Le rythme du chant grégorien est le rythme de la prose latine.* »

Ou ai-je écrit cela... une chose pareille? et qu'a de commun le *rythme musical de la mélodie grégorienne*, — affirmé par tous nos auteurs grégoriens, — avec le *rythme de la prose latine*.

Il est évident que M. l'abbé V. ne m'a pas compris.

J'ai dit que la mélodie grégorienne était de la *prose musicale* ce qui signifie quelque chose, tandis que le rapprochement que l'on me prête est une phrase sonore, vide de sens.

J'ai employé ce terme *prose musicale* par opposition à *mélodie mesurée* qui est, elle, une véritable *versification* musicale.

Mais dire que le rythme de la prose latine crée le rythme de la mélodie grégorienne est une hardiesse dont je cherche en vain la signification pratique, et j'attends que les PP. de Solesmes nous l'expliquent clairement. Je montrerai plus loin, en répondant au R. P. dom Pothier l'inanité de ce rapprochement.

Enfin, pour répondre à de fréquentes allusions de mon vénéré critique, je dirai, une fois pour toutes, que je n'ai rien emprunté à personne, rien avancé dont *je n'aie acquis la certitude par un travail personnel*, — ce que fort peu de ceux qui me critiquent peuvent dire à l'appui de leurs convictions — et si je me suis rencontré sur certains points avec plusieurs de mes devanciers, je m'en réjouis tout simplement.

Il est inutile de nous appesantir plus longuement sur ces inexactitudes car aussi bien, il faudrait passer au crible chaque alinéa, et le lecteur ne me suivrait plus

Toute la controverse se ramène à deux points principaux :

1° Que doit-on entendre par chant grégorien? c'est le côté théorique.

2° Qui avait mission de le chanter? c'est le côté pratique; celui qui fait intervenir le sentimentalisme dont je parlais au début.

I

Que doit-on entendre par Chant grégorien?

Il importe de ne pas prendre le change sur ce terme « Chant grégorien ».

(1) V. *Revue Internationale de Musique*, 3, r. Vignon, Paris, n° d'août 1898.

De même que l'on a appelé, avec raison, « plain-chant » tout le chant, noté sur 4 lignes, qui figure dans nos missels pléniers, de même, on pense être dans la vérité en substituant à ce terme « plain chant » celui plus archaïque de « chant grégorien ».

On confond ainsi sous une même dénomination *deux formes de chant absolument distinctes au début*, et, il importe, si l'on veut faire œuvre de restauration honnête, de les séparer nettement dans l'enseignement renouvelé de l'antiquité.

Dans la suite des siècles, ces deux formes se sont confondues théoriquement et pratiquement; aujourd'hui, soit sans y prendre garde, soit très volontairement, on les réunit sous une même étiquette, en invoquant la tradition.

Quelle tradition?? celle de l'époque de la décadence, celle de l'unification, oui certes; mais, c'est une erreur manifeste qui ne sert qu'à nous maintenir dans l'ornière du plain-chant à notes sensiblement égales. La seule différence entre les deux modes d'exécution réside uniquement en ce qu'on nous engage à quitter cette grosse voix indécente, caractéristique de l'exécution actuelle, pour prendre un ton plus respectueux du sanctuaire, indépendamment de quelques principes de phrasé proposés spécialement en vue de la notation nouvelle — renouvelée du moyen âge — *préparée* pour les appliquer.

Je mets même en fait que cette méthode (bénédictine) est inenseignable sur les neumes purs, *campo aperto ;* or, on enseignait et on chantait sur les neumes purs, et non sur la notation du moyen âge qui les a fort peu respectés.

Par chant grégorien, on doit entendre les cinq chants propres de l'office, et les antiennes fleuries à Magnif. et à Bénéd., etc.., à l'exclusion de tous autres chants purement syllabiques, simplement *récités*.

En un mot c'est *toute la musique fleurie* sous laquelle le texte juxtaposé perd en principe toute espèce de personnalité, et s'annihile complètement au point de n'être plus que la suite des intonations vocales qu'il exprime (1).

Que nous parle-t-on de *rythme oratoire* dans une semblable mélodie.

Quel lien existe-t-il entre le *rythme oratoire* d'un texte déclamé et le *rythme musical* d'une mélodie essentiellement vivante par elle-même, abstraction faite du texte qui la fait valoir... et encore ! ?

Ou trouve-t-on LA THÉORIE RYTHMIQUE ORATOIRE DE LA MÉLODIE GRÉGORIENNE ?

Ce n'est certes pas dans les auteurs de l'antiquité depuis saint

(1) On comprend, dès lors, qu'il ne peut être question *en principe*, je le répète, d'accentuation tonique ou secondaire révélée par la poésie liturgico-musicale du moyen âge.

Ceci est pour répondre à un article récent paru dans la *Tribune de St-Gervais*. Il est question de prose juxtaposée sous une mélodie, et non de poésie imprimant son rythme à la musique surajoutée.

Augustin, jusques et y compris Guy d'Arezzo, le dernier né de la lignée des théoriciens grégoriens, à peu près purs.

Leurs textes sont reproduits dans les « Scriptores » de dom M. Gerbert, et ne sont pas inventés par nous, que l'on représente à tort comme les adversaires systématiques de la méthode bénédictine.

Or, si ces textes prêtent en réalité à diverses interprétations de détail, ils ne prêtent par contre à aucune équivoque dans leur signification générale contraire de A à Z à l'enseignement bénédictin.

Le rythme oratoire appliqué à la mélodie grégorienne *fleurie*, est donc une invention bénédictine, disons mieux une *imposition arbitraire* du rythme oratoire — propre aux pièces syllabiques et que nul ne conteste sérieusement dans ce cas — aux pièces fleuries dont le rythme neumé est encore discutable à l'heure actuelle, et dont je réclame la discussion courtoise et sans amertume.

L'unification du rythme qui s'est faite d'elle-même à l'époque de la décadence complète du chant au moyen âge, — unification qui a produit le plain-chant est créée de ce chef, autoritairement par les RR. PP. de Solesmes. Les conférences de M. Charles Bordes et du R.P. dom Mocquereau à l'Institut catholique de Paris sont des témoignages irrécusables de ce que je viens de rapporter en même temps que du parti pris bien évident de ne citer que les auteurs qui, de loin, semblent confirmer la méthode en question.

Cette thèse est confirmée de nouveau dans le numéro de juin de cette Revue même, sous la signature du R. P. dom Pothier (1), mais combien faiblement, hélas!

Le Révérend Père trouve une raison péremptoire à l'application du rythme oratoire, aux pièces fleuries (cinq chants propres) dans le fait que Notker écrivit un texte à chanter syllabiquement — une syllabe par note — sous les vocalises alléluiatiques.

Mais le Révérend Père oublie-t-il, ou ignore-t-il, ou veut-il ignorer que Notker écrivit ces séquences parce que le rythme précis de ces vocalises étant tombé dans l'oubli — à supposer même qu'il ait jamais été parfaitement connu dans notre Occident — elles n'étaient plus qu'une suite de notes sans sens mélodique défini, et que, pour les fixer dans la mémoire, Notker eut l'idée de leur adjoindre un texte syllabique, véritable guide-âne — abstraction faite de la pensée religieuse qui le dicta — et, par ce moyen, la mélodie était conservée en tant que notes.

C'est bien là que commence l'équivoque sur laquelle est basée, de bonne foi, je *veux* le croire, toute la méthode bénédictine. N'étant pas parvenus à découvrir le sens rythmique des neumes, textes théoriques en mains (2), les Révérends Pères s'arrêtèrent à ce moyen terme, et firent à leur tour ce que Notker avait fait autre-

(1) Et si je le fais intervenir dans cette réponse, c'est qu'il me met en cause, personnellement, dans une phrase bien étrange. (V. nº juin, p. 179, 2e alinéa.)

(2) Peut-être m'abusé je moi-même, mais j'attends encore qu'on me le démontre.

fois : ils donnèrent à la mélodie un rythme de leur crû, à défaut du rythme vrai, impossible à reconstituer.

Et si « le fait de l'adaptation à une mélodie d'un texte » à déclamer syllabiquement, est caractéristique comme plaidant en faveur du rythme oratoire, dit en substance le R. P. dom Pothier (p. 180), nous ne sommes pas seul à penser qu'il est caractéristique, au contraire d'une absence complète de tradition rythmique à cette époque lointaine (xe siècle). de même qu'à notre époque la méthode bénédictine, mise en regard des textes théoriques du haut moyen âge (viie, xie siècles), est caractéristique de l'incompréhension de ces textes, ou de leur mise à l'écart systématique.

Il est un point sur lequel tout le monde sera toujours d'accord, savoir : qu'une mélodie franchement rythmée devient populaire et passe inaltérée de génération en génération, alors même que le texte en est tombé dans l'oubli

En conséquence inéluctable, si Notker a pensé à fixer dans la mémoire des chanteurs, par un procédé mécanique, les *notes* (et non le rythme) de ces vocalises, c'est que le rythme desdites vocalises était ignoré. Respectons donc, mais sans y attacher plus d'importance qu'il ne convient, le pieux subterfuge du vénéré moine d'avoir voulu conserver la mélodie, bien qu'incomprise, aussi intacte que possible, par respect évidemment pour le Saint-Siège, qui, dès cette époque, en désirait la diffusion en vue de l'unité du chant..... que nous cherchons encore à obtenir après douze cents ans !

Comment, de plus, invoquer le procédé notkérien, sans qu'il vienne à l'esprit, cette réflexion — digne d'être méditée — *que les vocalises alléluiatiques étant antérieures aux séquences de Notker*, ces vocalises ont un rythme propre, essentiellement musical puisqu'elles sont de la musique pure, et qu'en conséquence *leur rythme ne peut être le rythme oratoire d'un texte* QU'ON LEUR A SURAJOUTÉ QUELQUES SIÈCLES PLUS TARD !! Notons bien que ce texte eût pu être tout autre, puisque ce n'est pas le rythme de chacune des notes des vocalises qui a fait rechercher les syllabes de *même poids* à leur juxtaposer.

La raison du Révérend Père — et c'est évidemment la plus péremptoire en faveur de sa méthode, sans quoi il ne sortirait pas de sa réserve habituelle — la raison, dis-je, ne semble-t-elle pas quelque peu *fragile ?* et en quoi démontre-t-elle la « *légitimité et l'existence traditionnelle du rythme oratoire* » que tous les textes théoriques, depuis saint Augustin jusqu'à G. d'Arezzo, contredisent, je l'ai déjà dit ?

Que pense M. l'abbé Vigourel de cette conclusion opposée à ma thèse, qu'il qualifie dédaigneusement de théorie à ALLURE scientifique, et quelle est l'ALLURE de la méthode dont il est un des plus marquants protagonistes ??

II

Sur le second point, je serai plus bref.

Qui avait mission de chanter le chant grégorien ?

Qui le chante actuellement? Quand on le chante, s'entend... car sur cinq chants on en passe régulièrement deux ou trois pour permettre à l'organiste de jouer du *Parsifal.*

N'est-ce pas le chantre officiel, c'est-à-dire l'*homme du chœur*? Autrefois, il en était de même, et jamais les fidèles n'ont eu mission ni permission de *remplacer* le chœur dans l'exécution de ces cantilènes.

Que nous parle-t-on de *chant populaire*, de *chant facile* ?

Actuellement n'est-ce pas une *Schola cantorum* qui exécute le chant restauré ?

C'est et ce ne peut être qu'une *Schola* exercée, même passagèrement, en vue d'une exécution prochaine, fut-elle unique dans la contrée. Autrefois, c'était, de même, la *Schola cantorum* officielle.

Qu'objecte-t-on donc, à notre traduction, une difficulté pour le peuple, (et même pour des lauréats de Conservatoire ?? pauvres lauréats !!) de mêler sa voix à celle du chœur ?

Que nous parle-t-on encore du peuple chantant les cantilènes en question, preuve ajoute-t-on qu'elles étaient *simples de facture*, alors, qu'historiquement, nous les savons encombrées d'ornements mélodiques nécessitant une longue étude préparatoire (9 ans à Rome, dit un auteur). Est-ce le chant des psaumes et des litanies qui exigeait une pareille application ?

La vérité que tout le monde cherche et dont chacun en particulier a peur, la voici, et cette Revue qui a pris pour devise *faire connaître et aimer le vrai chant de l'Eglise*, devise magnifique, se doit à elle-même et doit à l'Eglise d'abord, à ses lecteurs ensuite, de la proclamer ; car jusqu'ici sa véritable devise semble avoir été *faire connaître et aimer le chant de Solesmes.*

D'une part : les fidèles ont mêlé leur voix à celle des chanteurs officiels, dans les psaumes, les litanies, les hymnes, les proses, les cantiques.

D'autre part : les antiennes de toute nature. fleuries ou non, c'est-à dire les antiennes de l'office ou les antiennes psalmiques ont toujours été l'apanage du chœur.

Et concluons que si certaines mélodies devinrent *populaires* elles le devinrent non pratiquement pour avoir été chantées officiellement par le peuple, mais esthétiquement parce qu'il plaisait au peuple de les entendre.

Finalement, le R. P. dom Pothier a tort de dire et de penser — que la méthode de Solesmes est le *delenda Carthago* des revues qui n'ont pas été *fondées* pour défendre, *per fas et nefas*, ladite méthode.

On ne demande — et moi-même tout le premier — qu'à cou-

ronner de fleurs ses confrères vénérés et lui-même ; mais, textes théoriques du premier millénaire en mains, on ne *peut* pas admettre la théorie bénédictine. Là est tout le secret de l'opposition qui lui est faite par ces revues qui *prônent tour à tour les systèmes les plus opposés*, attitude digne d'égards, parce qu'elles prouvent ainsi : chercher la vérité de tous côtés.

Je termine par quelques considérations générales.

1° Que la restauration bénédictine résiste à la poussée qui, de toutes parts, lui est imprimée, qu'elle sombre ou qu'elle triomphe; je n'en ai cure.

Sa chute ou son succès ne prouveront rien pour ou contre sa validité théorique, pour ou contre ses adversaires, car il est question de réussite ou d'insuccès dans une propagande bien ou mal dirigée.

2° Aurait-elle pour ou contre elle les *décisions* de nosseigneurs les Evêques, aussi bien que l'approbation des maîtres musiciens du comité de patronage de St-Gervais, ou la désapprobation de nos maîtres les plus en vue, que tout cela ne signifierait rien au point de vue *Vérité traditionnelle*, attendu que, de leur part à tous, c'est simple question de goût sinon de confraternité indulgente, et non une conviction basée ou appuyée sur des travaux personnels que ni les uns ni les autres n'ont le temps matériel d'entreprendre.

De fait, on ne peut citer aucun ouvrage signé de leur nom ; le fait est significatif.

3° Que m'importe enfin que le rythme grégorien soit le rythme oratoire, ou le rythme mesuré des mensuralistes, ou le *mien* qui tient le milieu entre les deux premiers? Ce qui importe à tous et à l'Eglise et à l'art en particulier, c'est de connaître le rythme *vrai*.

Quel est-il ? La question n'est pas résolue et elle est capitale pour l'histoire de science musicale.

Comme catholique je veux le connaître. Comme catholique j'ai le droit d'exiger qu'on ne m'impose pas la foi en une manifestation artistique que tout me démontre erronnée selon les errements bénédictins.

En résumé il faudra d'autres critiques, plus sûres, que toutes celles parues jusqu'à ce jour, pour affaiblir mes convictions dans la vraisemblance du principe que j'ai fixé, réserve faite pour certains cas litigieux à trancher d'un commun accord.

G. Houdard.

Imp. Brotel et Cie, 4, rue Lafayette, Grenoble.

REVUE
DE
CHANT GRÉGORIEN
ET DE MUSIQUE RELIGIEUSE

A NOS LECTEURS

Au moment où la Revue *va entrer dans sa quatrième année, nous manquerions à notre devoir si nous nous abstenions d'offrir à nos nombreux abonnés et lecteurs de France et de l'étranger, avec nos vœux de nouvel an, l'expression de notre gratitude pour la bienveillance qu'ils n'ont cessé de nous témoigner. Nous remercions aussi cordialement les* Revues *et* Semaines religieuses *qui ont bien voulu signaler nos études et nous ont fait l'honneur de reproduire quelques-uns de nos articles. Les encouragements et les félicitations qui nous sont venus de tous côtés nous engagent à poursuivre hardiment la voie que nous nous sommes tracée, sans tenir compte des criailleries de certain roquet hargneux qu'enrage le succès de notre œuvre.*

Des évêques et des supérieurs de grand séminaire, des religieux et des curés, des maîtres de chapelle et des savants, dont le nom fait autorité, nous ont écrit pour nous louer de notre indépendance à défendre la bonne cause et les droits de la vérité, à l'encontre de certains systèmes trop facilement acceptés par ceux qui ne veulent pas se donner la peine d'approfondir les questions controversées.

Nos lecteurs seront heureux d'apprendre que M. G. Houdard, dont le beau livre sur Le rythme du chant dit grégorien, d'après la notation neumatique *attire en ce moment l'attention du monde savant, nous a promis sa collaboration régulière et se propose d'exposer sa*

REVUE
DE
CHANT GRÉGORIEN
ET DE MUSIQUE RELIGIEUSE

A NOS LECTEURS

Au moment où la Revue *va entrer dans sa quatrième année, nous manquerions à notre devoir si nous nous abstenions d'offrir à nos nombreux abonnés et lecteurs de France et de l'étranger, avec nos vœux de nouvel an, l'expression de notre gratitude pour la bienveillance qu'ils n'ont cessé de nous témoigner. Nous remercions aussi cordialement les* Revues *et* Semaines religieuses *qui ont bien voulu signaler nos études et nous ont fait l'honneur de reproduire quelques-uns de nos articles. Les encouragements et les félicitations qui nous sont venus de tous côtés nous engagent à poursuivre hardiment la voie que nous nous sommes tracée, sans tenir compte des criailleries de certain roquet hargneux qu'enrage le succès de notre œuvre.*

Des évêques et des supérieurs de grand séminaire, des religieux et des curés, des maîtres de chapelle et des savants, dont le nom fait autorité, nous ont écrit pour nous louer de notre indépendance à défendre la bonne cause et les droits de la vérité, à l'encontre de certains systèmes trop facilement acceptés par ceux qui ne veulent pas se donner la peine d'approfondir les questions controversées.

Nos lecteurs seront heureux d'apprendre que M. G. Houdard, dont le beau livre sur Le rythme du chant dit grégorien, d'après la notation neumatique *attire en ce moment l'attention du monde savant, nous a promis sa collaboration régulière et se propose d'exposer sa*

théorie sur l'interprétation des neumes, accompagnée de nombreuses transcriptions, dans une série d'articles, dont le présent numéro donne le commencement.

Nous ne sommes pas, qu'on le sache bien, les adversaires systématiques de Solesmes. Nous admirons, autant que personne, les beaux travaux de Dom Pothier et de ses confrères et nous savons les apprécier à leur juste valeur; mais notre admiration ne va pas jusqu'à en faire des fétiches, devant lesquels il n'est pas permis d'élever la voix et dont toutes les paroles doivent être acceptées comme des oracles. Ce serait assurément faire injure à leur modestie que de les considérer comme infaillibles et à l'abri des erreurs que les savants les plus illustres ne savent pas toujours éviter.

Un écrivassier de bas étage nous fait un reproche de notre « éclectisme » *et de la* « liberté de penser et d'écrire » *accordée aux rédacteurs de la* Revue. *Il appelle cela un* « pur chaos ».

Autant nous aimons à discuter loyalement avec des hommes, dont nous pouvons ne pas partager toutes les opinions, mais dont nous apprécions hautement le caractère et le mérite, autant nous n'avons que du mépris pour les charlatans et les vils insulteurs qui, comme M. Dabin, ne savent que baver l'injure et le mensonge.

Nous continuerons donc, comme par le passé, à laisser à nos collaborateurs toute facilité pour défendre leurs opinions en pleine liberté. Il nous plait que la Revue *soit une tribune ouverte à tous ceux qui désirent y exposer leurs idées et leurs études sur la musique religieuse et le chant grégorien, car nous n'appartenons à aucune coterie et nous n'allons pas chercher notre mot d'ordre dans un conciliabule fermé aux profanes. Nous ne voulons pas que nos lecteurs soient tenus systématiquement dans l'ignorance de tout ce qui se fait en dehors de nous et à l'écart du mouvement scientifique et des découvertes nouvelles qui peuvent se produire.*

Nous cherchons avant tout la vérité, sincèrement et sans arrière pensée, et nous serons toujours prêts à l'accueillir, de quelque part qu'elle vienne, de Solesmes ou d'ailleurs ; tout en demeurant respectueusement soumis aux décisions de la Sainte Eglise, qui seule a le droit de trancher en dernier ressort toutes les questions qui se rattachent au culte divin.

LE DIRECTEUR DE LA REVUE.

S. GRÉGOIRE ET LE CHANT LITURGIQUE

II. — Le Sacramentaire Grégorien

Nous avons vu dans un article précédent[1], que la compilation de chant liturgique connue sous le nom d'*Antiphonaire*, ne peut être attribuée exclusivement à S. Grégoire ; elle fut l'œuvre collective de plusieurs pontifes romains antérieurs à ce saint pape, fut revue et coordonnée de nouveau soit par ses successeurs, soit par les préchantres de la basilique vaticane, et complétée encore plus tard, à la fin du VIIIe siècle et dans la seconde moitié du IXe, par Adrien I et Adrien II, comme nous l'apprend la notice de ce même pape tirée d'un manuscrit provenant de Saint-Martial de Limoges[2].

De plus, rien dans les œuvres de S. Grégoire, ou dans les monuments de son époque et des siècles immédiats, ne laisse supposer qu'il ait pris une part directe et active à la composition des mélodies liturgiques. Ce n'est que deux siècles et demi après sa mort, qu'on commence à faire de lui un musicien et un compositeur. Quelle est donc l'origine de cette tradition éclose au IXe siècle, qui attachera désormais son nom à l'Antiphonaire romain ?

Saint Grégoire fut, on ne peut le nier, le grand restaurateur de la liturgie romaine. Lui-même nous atteste, dans sa lettre à l'évêque de Syracuse, qu'il rétablit les anciennes coutumes et en introduisit de nouvelles et d'utiles[3]. Il ordonna avec soin les *Stations* dans les basiliques ou dans les cimetières des saints Martyrs, fixa les prières et les cérémonies du saint sacrifice de la Messe et composa le livre qui est appelé des *Sacrements*[4]. De sorte que, comme le dit un auteur récent : « la réforme grégo-« rienne peut être considérée comme le fondement de la liturgie « romaine actuelle, et, de fait, après S. Grégoire on n'a plus

1. Voir Revue de musique religieuse, n° 15, Février 1897, pp. 257 et suiv.

2. Hic Antiphonarium romanum, sicut anterior Adrianus, diversa per loca corroboravit. (*Lebœuf*, Traité théorique et pratique sur le chant ecclésiastique, 1741, p. 103.)

3. In quo ergo Græcorum consuetudines secuti sumus, qui aut veteres nostras restauravimus, aut novas et utiles constituimus, in quibus tamen alios comprobamur imitari ? (Epist. ad Joannem Syracus. lib. IX, ep. 12).

4. Walafrid Strabo — de rebus ecclesiasticis, cap. 22. — Joan. Diac Vita S. Gregorii, lib. II, cap. 18 et 19.

« fait aucune innovation substantielle au Sacramentaire qui porte « son nom[1].»

Certains savants modernes, comme M. l'abbé Duchesne, dans les *Origines du culte chrétien*, et M. Gevaërt, dans la *Mélopée antique*, ont soulevé des doutes au sujet de l'auteur de ce livre, dont ils refusent la paternité à S. Grégoire ; mais l'opinion traditionnelle a été solidement défendue par Dom Suitbert Baüer, Bénédictin de la Congrégation de Beuron[2], et par le Dr Ferdinand Probst, chanoine de Breslau[3].

Plus récemment encore, Mgr Magani, évêque de Parme, dans l'ouvrage que nous venons de citer, a de nouveau établi que, si le Sacramentaire, dans la forme où il nous est parvenu, est contemporain du pape Adrien I et contient des additions postérieures à S. Grégoire, il n'a cependant subi aucun remaniement essentiel depuis son époque et que l'œuvre du saint Docteur s'y retrouve à peu près intacte[4].

S. Grégoire étant donc considéré comme l'auteur du Sacramentaire et le grand rénovateur de la liturgie, dont le chant a toujours été partie intégrante, on en vint naturellement à lui attribuer la composition ou au moins la refonte des chants de la Messe.

Voyons si cette conclusion est fondée. Il nous faut examiner pour cela : d'abord ce que contient le Sacramentaire, puis quels sont les changements que S. Grégoire y a introduits, et enfin si le remaniement de ce livre suppose un travail analogue opéré sur l'Antiphonaire.

« Le Sacramentaire grégorien, dit M. l'abbé Duchesne, comprenait : 1° l'Ordinaire de la Messe ; 2° les oraisons, préfaces et autres parties variables de la Messe, récitées ou chantées par l'évêque officiant, pour tous les jours de fête et de station ; cette série embrasse tout le cours de l'année ecclésiastique : elle commence à la veille de Noël ; 3° les prières de l'ordination des diacres, prêtres et évêques[5]. » On n'y trouve pas les lectures faites par les diacres ou les clercs inférieurs, leçons de l'Ancien Testament, épîtres et évangiles, ni la partie chantée par le peuple ou la *Schola* qui était contenue dans l'*Antiphonarium*, ou recueil des antiennes de l'Introït, de l'Offertoire et de la Communion, tandis que le *Cantuarium* renfermait les chants exécutés à l'ambon, comme le graduel, l'*alleluia* ou le trait ; car avant le Xe siècle on ne rencontre pas de missels *pléniers*[6], c'est-à-dire, contenant toutes les parties lues ou chantées de la messe. S. Grégoire pouvait donc refondre les prières de la messe, oraisons et préfaces, sans avoir à toucher au chant des Antiennes qui se trouvaient dans un recueil tout-à-fait distinct.

1. L'antica liturgia romana, par Mons. Francesco Magani, évêque de Parme, vol. I, p. 137. Milano, tip. pont. S. Giuseppe, 1897.

2. Ueber das sogennante Sacramentarium Gelasianum. — Historisches Jahrbuch des Görres Gesellschaft, vol. XIV, pp. 241-301, 1893.

3. Die altesten römischen Sacramentarien und Ordines erklärt von Dr Ferd. Probst. pp. 297 et suiv. Münster, 1892.

4. Mons. Magani. op. cit. vol. I, pp. 116 et suiv.

Cf. Quellen und forschungen Zur geschichte des *Missale Romanum* von Dr Adalbert Ebner. *Iter Italicum*, p. 381. Fribourg, Herder, 1896.

5. Origines du culte chrétien, p. 116. — 6. Ebner, *op. cit.* p. 360.

Quand S. Grégoire arriva au trône pontifical, l'église Romaine était déjà en possession d'un recueil de formules liturgiques, connu sous le nom de Sacramentaire *Gélasien*. C'est ce recueil qui servit de base à son travail de révision, et Jean le Diacre nous signale en ces termes les modifications qu'il y apporta :

« Il réunit, dit-il, en un seul volume le livre du pape Gélase qui contenait la solennité des Messes, retranchant beaucoup de choses, en retouchant quelques-unes et en ajoutant plusieurs autres pour l'exposition des leçons évangéliques[1]. » La comparaison des deux Sacramentaires va nous expliquer le sens des paroles de l'historien de S. Grégoire.

Multa subtrahens. Le nombre des messes est moins considérable dans le Grégorien que dans le Gélasien. Pour certains jours celui-ci en contient deux: Ascension, Vigile de la Pentecôte, Dédicace de l'Eglise, Consécration de l'évêque, etc. ; il y en a même trois pour le Jeudi saint et le recueil dit Léonien en offre un plus grand nombre ; tandis que le Grégorien n'a qu'une messe pour chaque jour de fête ou de station. La collecte de la messe dans le Gélasien a deux ou trois oraisons, le Grégorien n'en contient qu'une seule ; la postcommunion, aux messes *de tempore* a toujours deux oraisons dans le Gélasien, dans le Grégorien la seconde oraison ne se trouve qu'aux messes du Carême et à quelques autres. Le Gélasien contient 44 préfaces propres, le Grégorien n'en a plus que 13. De plus, S. Grégoire a retranché certaines messes qui n'avaient plus de raison d'être à son époque, comme: *prohibendum ab idolis*, *de pascha annotina, etc.*

Pauca convertens. L'ordre des fêtes est modifié ; on en trouve quelques unes dans le Gélasien qui manquent dans le Grégorien et réciproquement. Il en est de même de certaines bénédictions. Les titres des fêtes et des jours de synaxe sont souvent différents; il y a aussi quelque variété dans les formules et les rites du baptême et des ordinations, et dans les cérémonies des trois derniers jours de la semaine sainte. Mais il est bon de remarquer que la plupart de ces divergences tiennent à ce que le sacramentaire gélasien ne nous est parvenu qu'après avoir subi de nombreuses retouches et interpolations gallicanes, et que dans bien des cas le sacramentaire grégorien a pour lui le suffrage du recueil léonien, ce qui est en faveur de l'antiquité de ses formules. « Jamais, dit M. l'abbé Duchesne, le sacramentaire léonien ne mentionne une fête propre au Gélasien ; au contraire, il contient six ou sept fêtes propres au Grégorien[2]. »

Les deux sacramentaires diffèrent encore en ce que les messes des Saints sont placés à part dans le Gélasien, tandis que dans le Grégorien elles sont confondues avec les messes du temps. De plus, bon nombre d'oraisons ne sont plus les mêmes. Le Docteur Probst a calculé que sur 492 oraisons que contient le Grégorien, 147 seulement, c'est-à-dire à peu

1. Sed et Gelasianum codicem de missarum solemniis, multa subtrahens, pauca convertens, nonnulla vero superadjiciens pro exponendis evangelicis lectionibus, in unius libri volumine coarctavit. (*Joan. Diac.* Vita S. Gregor., lib. II, cap. 17.)

2. Origines du culte chrétien, p. 126.

près un tiers, sont identiques aù Gélasien[1]. Nous savons en outre, par le témoignage même de S. Grégoire qu'il fit réciter le *Pater* de suite après le Canon[2], suivant en cela les liturgies de S. Basile et de S. Jean Chrysostome, en usage à Constantinople, tandis qu'auparavant on ne le récitait qu'après la fraction du pain, comme cela se retrouve dans l'Ambrosien, le Gallican, le Mozarabe et dans la plupart des anciennes liturgies orientales.

Nonnulla superadjiciens. Quelles sont les additions faites par S. Grégoire? D'abord, le *Kyrie eleison*, alternant avec le *Christe eleison* et formant neuf invocations aux trois personnes divines, puis les mots : *Diesque nostros in tua pace disponas* jusqu'à *grege numerari* ajoutés au Canon de la Messe. Mais la phrase de Jean Diacre a un sens plus étendu et se rapporte à un autre genre d'additions, car il dit : *nonnulla superadjiciens pro exponendis evangelicis lectionibus*. M. l'abbé Duchesne avoue ne pas savoir ce que signifie ces mots[3]. Quelques uns ont voulu voir dans ces paroles une allusion aux homélies que le saint Docteur avait l'habitude de faire après la lecture de l'Evangile[4]; d'autres pensent qu'il s'agit ici des pièces chantées qui auraient été comme un développement du texte évangélique[5]; or, dans ce passage de Jean Diacre il n'est pas question de l'Antiphonaire, mais seulement du Sacramentaire qui ne contient que les prières récitées par le Célébrant. On trouve, il est vrai, á la marge de certains manuscrits, l'indication des Introïts, Répons, Offertoires; mais, comme le fait remarquer Muratori, ces notes ont été ajoutées *recentiori manu*. Monseigneur Magani, de son côté, pense que ces mots se rapportent non pas à l'homélie, mais à la leçon évangélique elle-même, dont S. Grégoire aurait fixé les proportions[6]. Puisque le travail de révision du saint Docteur a porté surtout sur les oraisons, ne pourrait-on pas croire plutôt que Jean Diacre a voulu dire, que celles-ci furent mises en rapport avec le texte de l'évangile qu'on lisait à la Messe?

Quoiqu'il en soit, l'illustre pontife a pu fort bien remanier le Sacramentaire sans modifier les parties chantées par le chœur qui se trouvaient dans un livre distinct. Il a pu aussi, ce que nous admettons du reste, faire une nouvelle compilation des Antiennes de la Messe, pour compléter celle faite par ses prédécesseurs, soit en supprimant les Messes hors d'usage, soit en en ajoutant quelques nouvelles pour les Fêtes introduites de son temps, sans pour cela remanier les chants déjà existants. On ne voit pas que S. Grégoire ait fait aucune addition aux grandes solennités de l'année ecclésiastique. Son Sacramentaire ne renferme pas de messes pour les Dimanches ordinaires entre l'Epiphanie et le Carême et depuis l'Octave de Pâques jusqu'à l'Avent, qui se trouvent au moins en partie déjà dans le Gélasien; ce qui semble indiquer qu'il ne toucha pas à cette partie du cycle liturgique.

1. *Op. cit*, p. 321. — 2. Orationem vero Dominicam idcirco mox post precem dicimus. (Epist. ad Joan. Syracus.)

3. Origines du culte chrétien, p. 121, note 2. — 4. Grisar, Zeitschrift für kathol. Theologie. IX Iahrg. p. 592. — 5. Probst, *op. cit.* pp. 319-320. — 6. *Op. cit.*, p. 131.

Quant aux féries du Carême, dont les Messes se trouvent déjà dans le Gélasien, quelques auteurs en attribuent l'institution à S. Grégoire, mais certaines particularités qu'on y remarque nous font croire qu'il faut en faire remonter la composition beaucoup plus haut.

On a observé que les antiennes de Communion pour les féries du Carême sont tirées des psaumes 1 à 26, se succédant dans leur ordre numérique, et forment ainsi une série suivie qui commence au mercredi des Cendres et se termine au vendredi avant le Dimanche des Ramaux [1]. Au mercredi des Cendres correspond le psaume 1, au vendredi suivant le psaume 2, et ainsi de suite [2].

Les Dimanches n'appartenant pas à l'office férial sont en dehors de la série; mais les jeudis n'y sont pas compris non plus, ce qui prouve que les jeudis ne figuraient pas encore dans la liturgie du Carême, à l'époque où les 26 psaumes qui nous occupent furent ainsi répartis sur les autres jours de la semaine. Or, les jeudis n'ayant été pourvus de Messes que par S. Grégoire II (715-731), l'arrangement des autres messes fériales est donc antérieure à ce pontife.

Le samedi après les Cendres que la plupart des manuscrits désignent sous le nom de *Sabbato vacat*, et qui aujourd'hui encore n'a pas d'antiennes propres, ne figure pas non plus dans la série [3]. Cependant le Sacramentaire Gélasien, qui ne contient pas encore les messes des jeudis du Carême, est déjà pourvu d'une messe et d'une station pour la *feria VII in quinquagesima*, c'est-à-dire le samedi qui nous occupe. Il faudrait donc remonter au-delà du dit Sacramentaire pour trouver le premier auteur du système.

Mais, objectera-t-on avec M. Gevaert, cet arrangement ne peut avoir pris place dans le graduel romain, qu'« à une époque où le *Caput jejunii* était déjà, comme aujourd'hui, le mercredi des Cendres, et non plus, comme pendant les premiers siècles, le Dimanche suivant. Or, comme ce primitif usage quadragésimal n'avait pas cessé d'être en vigueur à Rome, sous Grégoire le Grand (voir son homélie XVI *in Evangelia*), nous devons en conclure, que la susdite série de textes antiphoniques n'a pu être introduite dans la messe, qu'au cours du VIIe siècle [4]. »

C'était, il est vrai, l'opinion la plus répandue jadis parmi les liturgistes, que S. Grégoire n'a connu que les 36 jours de jeûne effectif, entre le premier Dimanche du Carême et celui de Pâques; mais, Dom Morin la considère aujourd'hui comme surannée, et s'étonne à bon droit, de la voir figurer dans les *Origines du culte chrétien* de M. l'abbé Duchesne [5]. Tomasi, Azevedo et Vezzosi avaient déjà adopté le sentiment contraire et

1. Un mot sur l'*Antiphonale Missarum*. pp. 15 et suiv. Solesmes 1890.

2. Les stations quadragésimales suivent une marche parallèle La station du mercredi des Cendres est dans la première région de Rome, celle du vendredi dans la deuxième région et celle du lundi suivant dans la troisième. (*Ibid.* pp. 34-35.)

3. Il en est de même pour le samedi avant le Dimanche des Rameaux, *Sabbato vacat, Dominus Papa eleemozynam dat*, qui était dépourvu de messe, ce qui explique que la série des Communions s'arrête à la férie précédente.

4. La Mélopée antique, p. XXII.

5. Les véritables origines du chant grégorien, p. 73, note 1.

l'auteur de *Un mot sur l'Antiphonale Missarum* conclut « qu'il est impossible d'affirmer avec certitude que les jours additionnels du Carême n'entraient pas déjà à titre préparatoire, dans l'ordonnance liturgique grégorienne[1]. »

Le texte de l'homélie XVI, sur lequel s'appuient M. Gevaert et les partisans de l'ancienne opinion, ne parle pas seulement du jeûne de 36 jours, mais mentionne aussi le jeûne de 40 jours : *Discutiendum nobis est, cur hæc ipsa abstinentia per quadraginta dierum numerum custoditur.* Il y est question de deux périodes distinctes : une de 40 jours et l'autre de 36. Le temps du Carême ne commençait en réalité que le Dimanche après le mercredi des Cendres et ne contenait par conséquent que 36 jours de jeûne effectif, mais il était précédé d'une période préparatoire de 4 jours, ce qui faisait un total de 40 jours de jeûne.

S. Léon le Grand (440-461), près d'un siècle et demi avant S. Grégoire, dans plusieurs de ses homélies, parle aussi des 40 jours de jeûne : *Cognoscimus ad celebrandum paschæ diem, merito nos quadraginta dierum jejunio præparari*[2].

Même, longtemps après que l'observance des 40 jours de jeûne fut devenue d'usage général, les écrivains ecclésiastiques continuent l'enseignement symbolique traditionnel au sujet des 36 jours de jeûne dans lesquels, comme S. Grégoire, ils voient la dîme de l'année. Et les manuscrits des Sacramentaires, aussi bien que de l'Antiphonaire, désignent toujours le premier Dimanche du Carême par le titre : *Dominica in Quadragesima inchoantis initium. — Initium Quadragesimæ ;* tandis que le mercredi des Cendres est dans le Sacramentaire gélasien : *In jejunio prima station. feria IV.* Plus tard, on ajouta à cette dénomination : *Caput jejunii.* Mais le Concile de Soissons, en 853, le place encore en dehors du Carême et l'appelle : *Feria quarta ante initium Quadragesimæ.*

C'est donc seulement le Dimanche que commençait le temps quadragésimal. Le bréviaire romain a maintenu un reste de cet ancien usage ; jusqu'aux Vêpres du samedi après les Cendres, l'Office divin s'accomplit comme dans le reste de l'année.

Mais, pourquoi dans notre liste de Communions fériales, cette semaine supplémentaire n'a-t-elle pas de messe pour le samedi ? Le Dr Probst pense avec raison que ces jours de jeûne préparatoires au Carême, étaient dans l'origine ceux des quatre-temps du premier mois[3]. Or, l'on sait que le samedi des quatre-temps, il n'y avait pas le matin de synaxe eucharistique ; le soir seulement, commençait à Saint-Pierre la vigile solennelle, pendant laquelle avait lieu l'ordination ; elle était suivie de la messe aux premières heures du Dimanche. Au temps de S. Grégoire, nous apprend Egbert d'York, le jeûne du premier mois qui autrefois se célébrait en dehors du Carême, fut assigné à la première semaine de la période quadragésimale[4]. Et le *Liber pontificalis*

1. *Op. cit.* p. 35. — Cf. Kosma de Papi, *Liturgia sacra catholica*, p. 324 et note 4.

2. V. Probst *op. cit.* pp. 195-196, où sont cités tous les textes de S. Léon, relatifs aux 40 jours de jeûne.

3. *Op. cit.* pp. 19 et suiv.

4. Quod jejunium sancti patres in prima hebdomada mensis primi statuerunt, IV et VI feria et sabbato, *exceptis diebus quadragesimalibus.* Nos autem in ecclesia Angelorum idem

qui, en parlant du pape Symmaque (498-514), dit : *Hic fecit ordinationes IV in urbe Roma per mens. decembr. et febr.*, et du pape Félix III (526-530) : *Hic fecit ordinationes II per mens. februario et martio*, dit au sujet de S. Grégoire : *Hic fecit ordinationes II una in Quadragesima et alia in mense septima*[1].

La composition des Communions fériales du Carême est donc certainement antérieure à S. Grégoire ; puisque à son époque le samedi des quatre-temps et de l'ordination était celui qui précédait le deuxième Dimanche ; elle est peut-être même plus ancienne que S. Gélase, puisque dans son Sacramentaire on trouve déjà une messe *pro feria VII*.

La série des 26 communions présente des lacunes qu'il nous reste à examiner. Les psaumes 12, 16, 17, 20 et 21, ont été remplacés par cinq antiennes évangéliques qui toutes, sauf la dernière, se retrouvent dans le *Responsale gregorianum* ou recueil des chants de l'Office. Le chant presque syllabique de ces antiennes contraste d'une manière frappante avec les cantilènes mélismatiques des autres Communions [2].

« Il est clair, dit Dom Cagin, qu'un réformateur a passé par là : il a voulu mettre ces jours-là, le chant de la communion en rapport avec le chant de l'évangile [3]. » Dom Morin va plus loin et veut y voir la main de S. Grégoire corrigeant l'œuvre d'un de ses prédécesseurs [4].

Ne pourrait-on pas aussi supposer que l'ordonnateur de l'office férial, quel qu'il soit, a simplement conservé les antiennes qui se chantaient déjà avant lui, aux messes de ces féries, désignées peut-être comme jours de scrutin pour les catéchuménes [5], tout en assignant à ces mêmes féries les psaumes qui leur correspondaient dans la série des vingt-six psaumes, car, jusqu'au IXe siècle, la Communion fut accompagnée d'une psalmodie antiphonique. Et de fait, dans plusieurs manuscrits, après l'antienne *Videns Dominus flentes sorores Lazari*, (fer. VI post Dom. IV Quadrag.), la rubrique renvoie au psaume 21. C'est justement celui qui devait appartenir à cette férie en suivant l'ordre numérique.

Une des additions que l'on peut avec certitude attribuer à

primi mensis jejunium, ut noster didascalus beatus Gregorius, in suo antiphonario et missali libro, per pedagogum nostrum beatum Augustinum transmisit ordinatum et rescriptum, indifferenter de prima hebdomada quadragesimæ servamus, (Egbert Eboracensis archiepiscopi de institutione catholica dialogus. Interrogatio 16 nº 1.)

1. *Lib. Pontif.* pp. 263, 279 et 312.

2. Ces Communions sont celles du Samedi après le IIe Dimanche du Carême, du Vendredi et du Samedi après le IIIe Dimanche, du Mercredi et du Vendredi après le IVe Dimanche. L'antienne de communion *Voce mea* du premier Lundi de Carême, qui est aujourd'hui remplacée dans le Missel romain, par l'Ant. *Amen dico vobis*, se trouve encore dans le graduel Dominicain. (Tournai, 1890.)

3. Un mot sur l'*Antiphonale*, p. 21. — 4. Les véritables origines, p. 74.

5. « Il est intéressant de constater que les péricopes auxquelles sont empruntées ces antiennes correspondent à quelques uns des jours les plus solennels du Carême dans les liturgies milanaise et espagnole, par exemple, les Dimanches de la Samaritaine, de l'Aveugle-né, de Suzanne et de Lazare. Ces scènes évangéliques auraient-elles été à l'origine commémorées aussi à Rome le Dimanche, puis postérieurement transposées à quelques jours de scrutin particulièrement importants pour les aspirants au baptême ? » (Dom Morin, *op. cit.* p. 73, note 2).

S. Grégoire est le chant de l'*Alleluia* à toutes les messes des Dimanches et fêtes, en dehors du Carême et du temps de la Septuagésime [1]; mais il semble que le plus souvent le choix de l'*Alleluia* et du verset fut abandonné au chantre. Dans plusieurs endroits de l'Antiphonaire la rubrique porte: *Alleluia quale volueris*, et les *alleluia* manquent dans beaucoup de messes *pro Sanctis*.

Le savant éditeur du *Graduale Salisburiense* fait observer, dans son étude sur la formation de l'*Antiphonale Missarum* qui sert de préface à cette publication, que: « Les versets de l'*Alleluia*, en tant que distincts de l'*Alleluia* lui-même, varient tellement et si universellement qu'on se demande tout d'abord s'ils faisaient partie du plan original.

« L'*Alleluia* lui-même, ajoute-t-il, était sans doute en usage à Rome, dès les temps anciens, au moins tout d'abord le jour de Pâques, puis ensuite plus fréquemment, jusqu'à ce que S, Grégoire en eut étendu l'usage à tous les Dimanches et fêtes. Mais il est possible que les versets soient une addition postérieure, due à la même tendance de pourvoir de paroles le *jubilus*, qui plus tard produisit les Séquences. Cela en expliquerait la diversité.

« On peut en donner une autre raison. Dans le principe, les *Allelluia* et leurs versets n'étaient pas assignés à des messes séparées, mais se trouvaient groupés ensemble suivant les différentes saisons, Pâques, le temps de la Pentecôte et de la Trinité. On pouvait faire un choix dans ces différentes collections pour chaque circonstance particulière; d'oú s'en suivait naturellement une grande diversité. Mais cela ne suffit pas à rendre compte de toutes les variantes qu'on rencontre. On y trouverait bien la raison d'une différence dans l'emploi des matériaux tirés d'une provision commune, mais cela n'explique pas pourquoi les collections d'*Alleluia* varient d'un manuscrit à l'autre, et ce genre de différence est tout aussi remarquable que le premier.

« De plus, on a adapté de nouveaux versets à d'anciens *Allelluia* et même l'on n'a pas cessé de composer de nouveaux *Alleluia* jusqu'à la fin du XVe siècle, avec une liberté dont il n'y a pas d'exemple dans le reste de l'office, Graduel, Offertoire ou Communion. En général, cette formule de chant semble n'avoir point participé à cette stabilité qui est si caractéristique des autres parties de la Messe [2]. »

Une nouvelle preuve que la refonte du Sacramentaire n'a pas toujours coincidé avec une pareille retouche de l'Antiphonaire se trouve dans les divergences qui existent entre ces deux livres.

Le Sacramentaire commence par la vigile de Noël, l'Antiphonaire par le premier Dimanche de l'Avent. Dans l'Antiphonaire on ne trouve pas trace de sainte Anastasie à la deuxième messe de Noël, tandis que le Sacramentaire contient une préface propre à la Sainte, ce qui semble indiquer une messe spéciale. Au jour de la Circoncision, l'Antiphonaire a seulement une messe en

1. Epist. ad Joan Syracus.

2. The Sarum Gradual and the gregorian *Antiphonale Missarum*, by Walter Howard Frere, M. A. pp. X-XI. London, Bernard Quaritch, 1895.

l'honneur de la B. Vierge Marie, il a aussi une messe pour le Dimanche après Noël et une pour la vigile de l'Epiphanie qui manquent dans le Sacramentaire. La messe du IIIe Dimanche y fait également défaut. Le Sacramentaire contient une messe pour le samedi avant le Dimanche des Rameaux, tandis que l'Antiphonaire au même jour porte l'ancien titre : *Sabbatum vacat*. Le Sacramentaire n'a pas la messe de l'Invention de la Sainte Croix qui se trouve dans l'Antiphonaire ; celui-ci a de plus les Rogations, la messe de la vigile de l'Ascension et du Dimanche suivant qui manquent dans le Sacramentaire. L'Antiphonaire a les 23 Dimanches après la Pentecôte, terminés par le 24e Dimanche, consacré à la Sainte Trinité ; or, aucun de ces Dimanches ne se trouve dans le Sacramentaire. On rencontre également de nombreuses différences dans les fêtes des Saints[1].

Mgr Magani attribue ce manque d'uniformité à ces mauvaises têtes de musiciens, qui ne peuvent rester en repos et qui, au nom de l'harmonie, du bon goût et de je ne sais quoi encore, sont toujours à varier, à modifier, à changer[2].

Pour nous, cela prouve simplement, non pas que S. Grégoire n'ait pas mis la main à une compilation de l'Antiphonaire, mais que ce livre était en quelque sorte indépendant du Sacramentaire et ne jouissait pas, au moins dans le principe, de la même autorité ni de la même stabilité. Il est clair que l'un des deux livres a subi bien des retouches et des interpolations qui ne figurent pas dans l'autre, et qu'on ne se croyait pas astreint à garder dans les pièces de chant, la même uniformité, la même fixité que dans les formules de prières.

Aussi bien, l'histoire ne signale que deux papes qui se soient occupés de la collection d'oraisons et de préfaces, connue sous le nom de Sacramentaire, S. Gélase et S. Grégoire, et après celui-ci, il n'est plus question de refonte totale, mais seulement d'additions partielles, tandis que l'anonyme de Gerbet mentionne les nombreux pontifes et préchantres qui, avant ou après S. Grégoire, ont travaillé à coordonner et à revoir l'Antiphonaire

Le fait d'avoir réorganisé la liturgie et publié le Sacramentaire suffit donc à expliquer pourquoi, à partir du IXe siècle, le seul nom de S. Grégoire est resté attaché au recueil des chants de la Messe, bien que la plus grande partie des pièces qu'il renferme n'aient pas été composées ou remaniées par lui.

A suivre. J. Dupoux.

1. Magani. L'Antica Liturgia romana, I, pp. 125-127.

2. Certo é una disgracia questa dell' Antifonario Gregoriano, ch' io sarei inclinato ad attribuire a quelle testoline svegliate, colte ma irrequietissime dei musicomani, i quali in nome dell' armonia, del buon gusto e di tant' altre cose, ch' essi solo conoscono sono sempre in sul variare, modificare, cambiare, di non presentare ne' suoi codici quella uniformità che si riscontra nei Sacramentarii e nei lezionarii. (*Ibid.* p. 127.

Nous avons reçu du R. P. Soulier une réponse à l'article de M. l'abbé Artigarum, que l'abondance des matières et l'envoi tardif nous obligent à renvoyer à un prochain numéro.

L'ART DIT GRÉGORIEN

D'APRÈS LA NOTATION NEUMATIQUE

(Premier Article)

Dans une série d'articles, je me propose d'aborder l'étude des points les plus importants de la théorie musicale grégorienne, telle qu'elle se dégage pour moi de l'analyse des manuscrits neumés.

La mesure, les pieds rythmiques, la déclamation, la constitution de la phrase mélodique, l'accentuation, le sens rythmique et le sens expressif des neumes, sont tous des sujets intéressants que nous devrons définir en nous appuyant sur la notation seule. Nous rapprocherons ensuite de nos conclusions les textes anciens qui ont traité des mêmes matières, et nous jugerons en dernière analyse de la fragilité ou de la solidité de notre théorie.

Dans ce premier article nous traiterons :

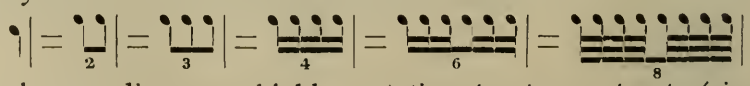
De la Constitution de la Mesure dans le Chant dit Grégorien,
AU POINT DE VUE THÉORIQUE ET PRATIQUE.

La mesure du chant dit Grégorien est la mesure isochrone des rythmes successifs composant le mélos, ou, en d'autres termes, le mélos Grégorien est composé d'une suite de rythmes isochrones successifs.

Qu'est-ce qu'un rythme ? c'est la réunion des notes constituant un groupe musical d'une durée fixée « *ab initio* » pour chaque œuvre en particulier.

Des rythmes isochrones successifs sont donc des groupes musicaux, qui, pris un à un, ont une durée d'émission égale à chacun des autres groupes.

Si, par égard pour des usages reçus de longue date, nous adoptons la valeur-durée moderne que nous appelons « *la noire* », comme type graphique représentant la durée totale d'un de ces rythmes, nous dirons, — pour employer le langage pédagogique de nos contemporains — que la mélodie grégorienne est composée d'une suite de *temps* successifs représentés graphiquement par la noire, ou par les subdivisions 2, 3, 4, 5, 6, 8, croches, doubles et triples croches, selon le nombre des notes constituant chacun des rythmes neumés à transcrire en notation moderne



A la vue d'une semblable notation *temps* par *temps* (simple trompe-l'œil accusé par la *noire* type de durée totale) ne serons-nous pas tentés de conclure en faveur d'une de nos mesures modernes, peu usuelles à la vérité : $\frac{2}{8}$ synonyme de $\frac{1}{4}$ ou $\frac{4}{16}$?

Gardons-nous bien de l'identification, là est l'écueil !

Une mesure ainsi notée aurait un triple inconvénient.

Le premier : de laisser croire à l'exécutant, — tant est grave l'influence de la forme extérieure des objets sur notre intellect — que chaque fraction de la mesure doit être *battue* selon l'usage par *frappé* et par *levé*, faisant ainsi : *d'un seul temps rythmique embrassant la division graphique entière, deux temps secondaires.*

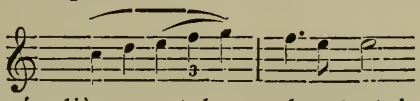
Le second: de créer, par ces *frappés* et ces *levés*, des sensations de *temps forts* et de *temps faibles* (dans chaque mesure ainsi constituée), sensation dont l'effet serait désastreux par la mélodie.

Le troisième : de rendre toujours douteuse l'attribution du nombre exact de notes qui revient à chacune des fractions du temps entier, dans les groupes de trois ou de cinq sons, et surtout dans les groupes agrémentés de notes d'ornement dont le mélos est émaillé.

En effet, si, en battant cette sorte de mesure, nous accusons les deux temps (le fort et le faible), comment répartirons-nous entre eux deux les notes constituant les groupes de 3 et de 5 sons? En appliquerons-nous deux ou un au frappé et le reste au levé, dans les groupes de trois sons? et, dans les groupes de cinq sons, sera-ce trois ou deux notes au frappé et le reste au levé?

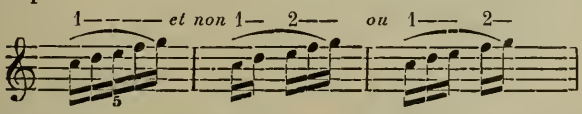
Comme, d'autre part, d'après les neumes, ces trois ou cinq notes sont généralement égales en durée, et en ce moment nous les envisageons comme telles, il sera nécessaire, pour sauvegarder l'égalité du rythme et obtenir le *legato* fondu de la mélodie, de battre seulement le *frappé* de la mesure sans accuser le *levé*, afin d'éviter de faire sentir la division mathématique de l'un ou de l'autre au milieu d'un groupe indivisible en deux fractions égales. C'est, d'ailleurs, ce que nous faisons actuellement lorsque nous rencontrons dans le cours de la mélodie un groupe de *trois noires*, par exemple, n'embrassant que *deux temps* d'une mesure à 4 temps.

Exemple :



Nous battons régulièrement le 1er, le 2e et le 3e temps, puis nous glissons sur le 4e, en faisant un geste souple qui détruit l'arrête vive de ce 4e temps, et ce procédé revient à peu près au même que si la mesure était battue à 2 temps dans la mesure à $\frac{2}{2}$.

Dans le cas qui nous occupe nous devrons écrire et battre en un seul temps :



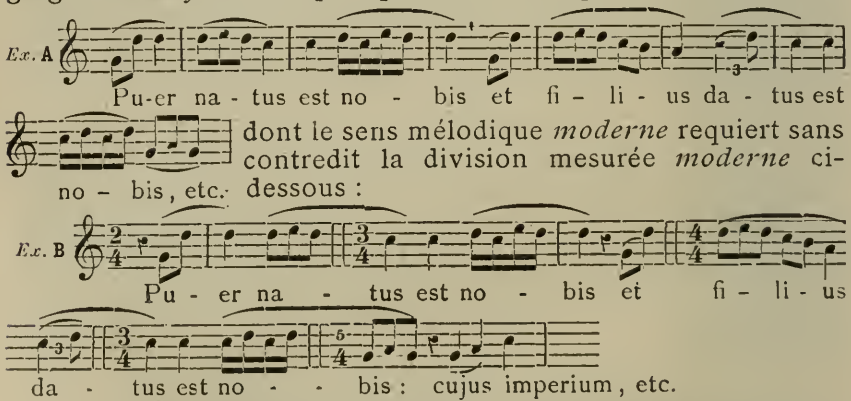
La différence qui existe entre ces trois versions étant fort peu de chose à l'audition, pourquoi, dira-t-on, ne pas battre franchement à deux temps la mesure de cette mélodie; et, mieux encore, pourquoi ne pas réunir deux à deux les temps successifs, de manière à former une dipodie dans le genre antique? Au moins, c'est une mesure cela, et son adoption tournerait la difficulté une fois pour toutes!.. Erreur profonde. D'abord, je ferai remarquer que dans ce cas nous *créerions* de nous-mêmes une division qui n'existe pas, et, dans le premier cas, nous recouperions, de notre propre autorité, un groupe neumatique, ce qui ne se peut ni ne se doit, si l'on prétend restaurer le chant dans sa pureté originelle.

Ensuite, si, pour me servir de l'expression de mon interlocuteur supposé : « *C'est une mesure cela*, » je maintiens qu'elle est inapplicable à la mélodie grégorienne et je pose en fait, que : 1° Si l'on respecte la notation neumatique et la théorie du Xe siècle on ne pourra pas créer la dipodie rêvée ; 2° si, *proprio motu*, ou crée cette dipodie, on fera œuvre mauvaise ; 3° si l'on traduit les neumes selon le sens que l'enseignement leur assigne, *grosso modo*, on trouvera toujours, au contraire, une mélodie simple, parfaitement naturelle, (bien que d'un tour différent de celle que nous pratiquons), et corroborant toujours l'enseignement en question.

Tout cela, je le prouve.

Rien, dans les anciens auteurs, ne nous laisse supposer que la mélodie fût battue par dipodies, lacune très grave dans leurs écrits, puisque cette question touche un point fondamental de la structure rythmique de la mélodie. La dipodie n'était donc pas d'usage dans cette sorte de chant, et il ne nous appartient pas plus de la créer que de la supprimer, si elle avait existé.

De plus, enserrer une mélodie grégorienne dans le cadre de la dipodie est une impossibilité matérielle, parce que la sensation forte, ou faible, que nous ressentons des frappés et des levés de nos mesures modernes, est constamment froissée par la sensation mélodique éveillée en nous à l'audition d'une mélodie grégorienne rythmée dipodiquement, telle que la suivante :



dont le sens mélodique *moderne* requiert sans contredit la division mesurée *moderne* ci-dessous :

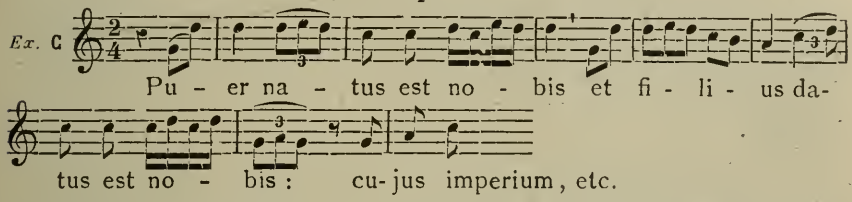
La dipodie suivant l'ex. A est donc contredite par le sens mélodique de la phrase musicale, et la conclusion suivante s'impose : *Théoriquement*, la mélodie grégorienne est mesurée par pieds rythmiques, ou temps, successifs, tous égaux en durée, mais pratiquement, pour *nous modernes et dans l'intérêt d'une exécution artistique*, cette mélodie *peut* être battue, à la moderne, par mesures inégales, quant au nombre de temps les composant, comme je viens de le montrer dans l'ex. B, en divisant la phrase selon son sens musical.

L'objection : « Que les Anciens ne se souciaient pas du sens musical tel que nous le comprenons d'après les temps forts et les temps faibles de la phrase », n'est d'aucune valeur, attendu que, quand bien même la mélodie grégorienne eût pu être rythmée par dipodies, sans choquer les auditeurs de l'époque, nous savons

qu'elle n'était pas rythmée de cette façon, aucun texte ne nous permettant même de penser qu'elle puisse l'avoir été.

Mais, à supposer que le texte à invoquer, pour prouver qu'elle ait pu être rythmée dipodiquement, ait disparu, comme par une fatalité étrange, de tous les traités qui nous sont parvenus, essaiera-t-on de ramener cette mélodie au cadre de la dipodie d'après un arrangement arbitraire, assez aisé en définitive ?

La scansion de la mélodie se présentera comme il suit :



Je pourrais prétendre, comme artiste, que ce pas de polka est indécent à l'Eglise, mais, outre que c'est une question de sentiment personnel, il y a, ce semble, deux raisons qui s'opposent à une semblable traduction; l'une, capitale : la notation neumatique est écartée et n'est plus qu'une invention incohérente, si réellement la mélodie qu'elle représente est rythmée de cette façon; l'autre, incidente : la traduction ainsi faite n'est pas conséquente avec elle-même, si l'on veut tenir compte de la notation neumatique, même interprétée d'après un système arbitraire.

En effet, voyez les syllabes « *tus est* » des mots « *natus est*, *datus est*, » elles sont traduites ici par des *croches*; or, représentées neumatiquement par des *virga* et des *punctum*, c'est fixer en principe que virga et punctum isolés représentent une note *brève*, croche par exemple ! Admettons-le, bien qu'arbitraire; mais alors les syllabes « *er* » de *puer*, « *bis* » de *nobis*, « *us* » de *filius*, représentées également par des virga ou des punctum, ne devant pas, si l'on veut être logique, être traduites par des *noires*, mais bien par des *croches*, comme les syllabes précédemment visées, nous aurons donc trois temps incomplets, et à compléter par des soupirs ? La chose est possible pour *nobis* fin de membre de phrase, mais non pour *puer* et *datus*.

(*A suivre*). G. HOUDARD.

CORRESPONDANCE

Nous recevons du diocèse d'Evreux la lettre suivante que nous publions à titre d'information.

« MONSIEUR LE DIRECTEUR,

« Le compte-rendu de la brochure de M. Dabin, que vous avez donné dans votre dernier numéro, a été lu et commenté avec la plus vive satisfaction par la plupart de mes confrères, qui ont éprouvé un vrai soulagement en voyant juger comme il le mérite ce personnage funambulesque. Vous serez peut-être curieux de connaître l'origine de ce pamphlet.

« Voici les faits :

« Il s'agissait de faire choix d'une édition de chant pour notre diocèse. Quelques naïfs, trompés par les réclames assourdissantes de certaines revues, penchaient, sans trop savoir pourquoi, pour l'édition de Solesmes. Mais le plus grand nombre ne se sentait aucun attrait pour cette notation moyenageuse, pour ces vocalises à perte de vue et ces répétitions de notes sans fin. »

« Une commission était nommée et la question était en suspens, quand M. Dabin se posa en champion du chant Bénédictin. Il allait, disait-il, frapper un grand coup qui mettrait fin à toutes les indécisions, réconforterait les partisans de Solesmes et imposerait silence à tous les opposants. Tout le monde était dans l'attente.

« Mais, à peine la diatribe si bruyamment annoncée eut-elle paru, qu'on s'aperçut bien vite que le foudre de guerre n'était qu'un fantoche risible et que son grand sabre, dont il menaçait de pourfendre tous les récalcitrants, avait plutôt la tournure d'une latte d'arlequin.

« Si c'est par de telles pantalonnades, bonnes tout au plus à amuser les badauds, que les Bénédictins croient nous convaincre, ils en seront pour leurs frais. Il suffirait d'une ou deux brochures comme celle de M. Dabin, pour ruiner à tout jamais leur crédit déjà fortement ébranlé. L'officine où s'élaborent de pareils produits a trop l'air d'une baraque de foire!

« Et M. Dabin ose bien reprocher à Rome d'avoir cédé à un éditeur la propriété de son chant. Sans doute, il aurait préféré voir le Chef de l'Eglise vendre lui-même ses livres liturgiques, comme un épicier débite sa moutarde. C'eut été un encouragement pour le petit commerce de ses associés.

« La cause est désormais jugée: nous garderons notre ancienne édition. La Commission s'est dissoute, et la Semaine religieuse du diocèse a donné elle-même le signal de la déroute, en reproduisant, comme réponse à M. Dabin, le jugement sévère que Monseigneur l'évêque de Chalons vient de prononcer contre le chant et la méthode de Solesmes dans une lettre pastorale récente.

« Merci aux hommes de cœur qui ne craignent pas de prendre en main la cause du chant liturgique paroissial, menacé par ces nouveautés soi-disant archéologiques, et aux feuilles indépendantes qui défendent bravement le terrain pied à pied contre les envahissements du chant monacal, telles que la savante *Revue* de Marseille et le vaillant *Néochorisme* de M. l'abbé Teppe, que M. Dabin appelle, dans son jargon faubourien, le *Chat noir* de la musique liturgique, sans doute parce qu'il donne la chasse à tous les rongeurs de son espèce.

« Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de ma cordiale sympathie.

« C....., CURÉ. »

Le Gérant : J. MINGARDON.

Marseille. — Imprimerie J. Mingardon et Cie, place Sébastopol, 11.

REVUE
DE
CHANT GRÉGORIEN
ET DE MUSIQUE RELIGIEUSE

S. GRÉGOIRE ET LE CHANT LITURGIQUE[1]

III. — L'Antiphonaire Centon *(Suite)*

Le texte des Répons de l'Office, avons-nous dit, n'est pas toujours tiré de la Sainte Ecriture. D'autres chants très anciens offrent la même particularité: c'est ce qu'on appelait autrefois psaumes privés *psalmi idiotici*, pour les distinguer des psaumes de David, qui formaient la base du chant liturgique. « Ces sortes de psaumes, dit M. l'abbé Batiffol, avaient été au IIe et au IIIe siècle en grande faveur tant chez les catholiques que chez les hérétiques[2]. » L'historien Eusèbe mentionne « les psaumes et les chants chrétiens, composés depuis l'origine par des fidèles, et qui célèbrent le Christ Verbe de Dieu, en le proclamant Dieu lui-même[3]. »

Mais l'abus que faisaient les hérétiques de ce genre de cantiques les fit éliminer de la liturgie catholique. Cependant ils ne disparurent pas complètement. L'Eglise grecque redit encore aujourd'hui le psaume du soir, *Phôs ilaron Lumière joyeuse*, et nous chantons à la Messe l'ancien psaume matutinal des Landes, *Gloria in excelsis Deo*, dont le texte se trouve déjà dans les *Constitutions apostoliques*[4]. Le *Te Deum*, quoique de composition plus récente, est aussi un *psalmus idioticus*[5].

A la fin du IVe siècle, ces sortes de chants redeviennent en honneur. S. Ambroise fait chanter des hymnes de sa composition et S. Augustin lui-même, pour inculquer au peuple la doctrine catholique, corrompue par les Donatistes, compose un psaume abécédaire dont toutes les strophes commencent par une lettre de l'alphabet. Après chaque strophe formée de douze versets, s''intercalait un *hypopsalma* ou réponse chantée par tous les fidèles[6]. Ce refrain n'est autre chose que l'antienne qui accompagnait le psaume. S. Jean Chrysostome nous donne la raison de cet usage. Parlant du psaume *Confitemini Domino* auquel l'assistance répondait par le verset *Hæc dies quam fecit Dominus*, il ajoute : « Le peuple ignore le psaume en entier ; on a donc

1. V. *Revue de Musique religieuse*, Février 1897, Janv. et Mars 1898.
2. *Histoire du Bréviaire romain*, p 9
3. Euseb. *Hist. Eccl.*, V. 28, 5. — 4. *Constit. Apost.*, VII, 47.
5. Le *Te Deum* est mentionné pour la première fois dans la Règle de S. Benoît et paraît avoir été composé dans la première moitié du Ve siècle. (V. Batiffol, *op. cit.*, pp. 98-99) — 6. *Retract.* lib. I, cap. 20.

réglé qu'il chanterait un verset mélodieux, exprimant quelque dogme sublime[1]. »

L'Antienne était donc primitivement le chant de l'assemblée qui répondait au psaume, d'où le nom d'*hypopsalma*, et s'associait aussi bien au psaume antiphonique, chanté à deux chœurs, qu'au psaume solo dont elle rompait la monotonie. La forme la plus ancienne de l'antienne parait avoir été l'*Alleluia* hébraïque qui s'intercalait entre les psaumes[2], comme aujourd'hui l'*Alleluia* de la messe se mêle au psaume du Graduel. La mélodie devait en être très simple, afin de pouvoir être retenue facilement par le peuple, tandis que la reprise des répons de l'Office et des versets de l'Offertoire, les vocalises actuelles de l'Alleluia, les antiennes de l'Introït et la plupart des antiennes de Communion ne peuvent avoir été composées qu'à une époque où leur exécution était réservée au chœur des moines ou des clercs.

Mais à quelle époque les chants de la Messe et de l'Office commencèrent-ils à être réunis en recueil? D'après l'anonyme de Gerbert, si S. Damase organisa la liturgie de Rome d'après le modèle de celle de Jérusalem, ce fut S. Léon le Grand (440-461) qui régla le chant pour tout le cours de l'année ecclésiastique. *Beatissimus Leo papa annalem cantum omnem instituit*[3]. D'autres documents nous attestent que ce pontife s'occupa de perfectionner la Liturgie. Le *liber Pontificalis* nous apprend qu'il ajouta à la sixième oraison du Canon ces mots: *Sanctum sacrificium, immaculatam hostiam*; Honorius d'Autun affirme qu'il avait composé des Préfaces et Tommasi a reconnu que le style de S. Léon se rencontre souvent dans les oraisons et Préfaces du sacramentaire gélasien[4].

De plus, le *Liber Pontificalis* lui attribue la formation d'un monastère d hommes auprès de la basilique de Saint Pierre. Ce ne pouvait être que pour le service du culte et spécialement pour le chant de l'Office divin ; car, plus tard nous voyons les abbés de ces monastères basilicaux porter le titre d'archichantre de l'église de Saint Pierre et composer à leur tour des recueils du chant annuel[5].

Nous pouvons donc ajouter foi au témoignage du liturgiste anonyme dont Gerbert a publié le curieux opuscule. « Ce document est, d'après Dom Morin, l'œuvre de quelque moine frank du VIIIe siècle, qui est allé examiner de près l'usage et la tradition des monastères romains, parmi lesquels surtout, on le sait, se recrutaient les membres de la *Schola*. Il semble tout particulièrement au fait des traditions qui avaient cours dans les monastères situés près de Saint Pierre. C'est là apparemment qu'il a dû puiser ces détails, trop peu remarqués jusqu'ici, sur les divers personnages qui ont élaboré le chant liturgique de Rome[6]. »

1. Versum, ut qui esset sonorus et sublime aliquod dogma contineret, populum succinere sanxerunt, quando quidem totum psalmum ignorabat. (*Exposit. in psalm.* 117).
2. V. Batiffol, *op. cit.* pp. 7-8. — Cf. Gevaert, *La Mélopée antique*, pp. 160-161.
3. *De prandio monachorum* (apud Batiffol. *Histoire du Brév. rom.* p. 349).
4. V. Dom Guéranger. *Institut. liturg.*, t. I, pp 137-138.
5. V. Batiffol, *op. cit.*, pp. 58-59-67-69.
6. Dom Morin, *Les véritables origines...*, pp. 67-68.

M. l'abbé Batiffol pense qu'il est plus ancien peut-être qu'Egbert d'York (732-766) [1] ; mais une particularité de sa relation nous fait croire qu'il lui est postérieur. Il nous apprend que dans les monastères basilicaux, aux Matines des saints apôtres et des autres saints, on lisait les actes de leur martyre. *Psalmi cum eorum passionibus vel gestis cum responsoriis et antiphonis de ipsis pertinentes canuntur* [2]. Or, d'après l'*Ordo* de la Vallicellane, publié par Tommasi, les passions et les gestes des saints ne commencèrent à être lus dans l'église de Saint Pierre, qu'au temps d'Adrien Ier (772-795) ; jusque là, ils ne se lisaient que dans l'église du titre [3]. L'écrit anonyme ne peut donc remonter au delà d'Adrien.

Le manuscrit qui le contient est conservé à Saint-Gall [4]. Le commencement est en écriture du VIIIe siècle, mais la partie où se trouve le récit en question est du IXe siècle, d'après Dom Baümer qui en a fait une description détaillée [5]. Il a donc pu être écrit pendant le séjour de Romanus à Saint-Gall (790-830) et d'après les renseignements fournis par lui. Ce serait ainsi un témoin authentique de la tradition romaine à cette époque.

Cette compilation des chants liturgiques, commencée par S. Léon, fut ensuite amplifiée et complétée par ses successeurs ou par leur ordre ; mais jusqu'au temps de S. Grégoire, elle ne parait avoir été destinée qu'à l'usage des basiliques de Rome et n'avoir pas été connue en dehors de ses limites. A partir de cette époque, elle commence à se répandre au loin.

C'est d'abord S. Augustin et ses compagnons qui, envoyés par S. Grégoire en Angleterre, y introduisent la liturgie et la cantilène romaines. (597). Le vénérable Béde, en divers endroits de son Histoire, mentionne plusieurs personnages qui étaient maîtres dans le chant ecclésiastiqne, suivant la coutume de Rome, qu'ils avaient apprise des disciples du bienheureux Grégoire ou de leurs successeurs [6].

M. Gevaert qui cite ces textes, en conclut qu'on n'y découvre pas la moindre allusion à un livre de chant portant le nom de S. Grégoire et qu'il n'y est pas fait mention des cinq chants variables de la Messe [7]. Mais n'est-ce donc rien que le témoignage d'Egbert d'York qui, en 747, mentionne l'Antiphonaire et le Missel de S. Grégoire transmis par S. Augustin [8] ? ce que semble

1. *Op. cit*, p. 55.

2. *De prandio monachor.*, ap. Batiffol. *op. cit*, p. 340.

3. Passiones sanctorum vel gesta ipsorum usque Adriani tempora tantum modo ibi legebantur ubi ecclesia ipsius sancti vel titulus erat. (Tommasi, t. IV, p. 325.)

4. Stiftsbibliotek, N° 349. — 5. V. Batiffol, *op. cit.*, p. 338.

6. Il dit du diacre Jacques (633) : *Quoniam cantandi iu ecclesia erat peritissimus, etiam magister ecclesiasticæ cantionis, juxta morem Romanorum*, (Bedæ Hist. eccl. gentis Anglorum, L. II. c. 20) ; de l'évêque Putta (vers 670) : *Virum, maxime modulandi in ecclesia, more Romanorum, quem a discipulis beati papæ Gregorii didicerat, peritum*, (*Ibid.* l. IV. c. 2 ; du chantre Maban (vers 709) : *cantatorem egregium qui a successoribus beati papæ Gregorii in Cantia fuerat cantandi sonos edoctus*, (*Ibid.* l. V. cap. 20).

7. *Les Origines du chant liturgique*, p. 66.

8. *De Instit. cathol.* Interrog. 16, N° 1. — Quant au prétendu Missel de S Grégoire, récemment publié par M. Rule, (*The Missal of S. Augustine's Abbey*, *Canterbury*, Edited by Martin Rule, M. A. Cambridge 1896), il est aujourd'hui démontré que l'original, sur lequel aurait été copié le manuscrit du XIe siècle reproduit par M. Rule, ne peut

confirmer un passage du vénérable Bède où cet historien relate que le saint pape envoya à la demande d'Augustin, avec de nouveaux ouvriers apostoliques, un certain nombre de livres, *necnon et codices plurimos*[1]. Et pour ce qui est des chants de la Messe, Æddi raconte qu'au synode d'Onestrefelda, tenu vers 700, S. Wilfrid déclara avoir été le premier après la mort des disciples de S. Grégoire, qui ait enseigné à chanter à deux chœurs, suivant le rite de la primitive église, les répons et les antiennes, *binis adstantibus choris persultare*, *responsoriis*, *antiphonisque reciprocis*[2]. Or, nous avons vu que les chants variables de la Messe ne sont pas autre chose que des *Antiennes* et des *Répons*. Ce qui ressort de ces différents textes, c'est que nulle part la composition des cantilènes n'y est attribuée à S. Grégoire; on y parle seulement de chants apportés par S. Augustin et conformes à l'usage de Rome, *juxta morem Romanorum*.

Plus d'un demi-siècle après S. Grégoire, eut lieu une seconde mission musicale dans la Grande Bretagne. S. Benoit Biscop, abbé de Wearmouth et maître du vénérable Bède, étant allé en pélérinage au tombeau des saints apôtres (vers 676), obtint du pape Agathon d'emmener avec lui « le vénérable Jean, archichantre de l'Eglise de Saint Pierre et abbé du monastère de Saint Martin (près la basilique Vaticane), pour enseigner à ses moines la manière de chanter, pendant tout le cours de l'année *cursum canendi annuum*, qu'on observait à Saint Pierre de Rome. Jean, se conformant aux prescriptions du pape, apprit de vive voix aux chantres anglais, l'ordre et le rite du chant et de la lecture, et tout ce qui était nécessaire pour la célébration des fêtes du cycle ecclésiastique; il laissa même tout cela par écrit et on le conserve encore dans ce même monastère (de Wearmouth), où beaucoup sont venus le transcrire de tous les lieux environnants[3]. »

Après avoir pris possession de l'Angleterre, la cantilène romaine dut pénétrer en Germanie à la suite de son grand apôtre, S. Boniface (715-755), qui, d'origine anglo-saxonne et sacré à Rome par le pape Grégoire II, ne pouvait propager d'autre psalmodie que celle de Rome, car le pape S. Zacharie lui écrivait au sujet des bénédictions en usage chez les Franks, « qu'elles étaient contraires à la tradition apostolique et qu'il devait enseigner à tous, ce qu'il avait reçu de la sainte église Romaine[4]. » Déjà, vers 720, S. Grégoire II, dans un capitulaire adressé à l'évêque Martinien, qu'il envoyait en qualité de légat visiter les nouvelles chrétientés de la Bavière, lui recommandait de donner aux prêtres « le pouvoir de psalmodier, suivant la forme et la tradition de la sainte Eglise romaine et du siège apostolique, *psallendi ex figura, et traditione sanctæ apostolicæ et Romanæ sedis ecclesiæ ordine tradetis potestatem*[5].

remonter au delà du IXe ou même du Xe siècle. (V. *The Mass Book of S. Gregory the Great* by Rev. Herbert Thurston *Te Month.*, Sept. 1896, p. 63).

1. *Bedæ Hist. Eccles.* L. I. c. 29. — 2. *Vita S. Wilfridi*, *cap.* 45.

3. *Bedæ Hist. Eccles.* L. IV, c. 18. — 4. *Zachariæ papæ Epist.* 12. Labb. *Concil.* t. VI, p. 1526. — 5. *Capitulare Gregorii II. Ibid.*, p. 1452.

Vers le milieu du VIIIe siècle, le chant et la liturgie de Rome, répandus déjà dans les pays du Nord, commencèrent à s'introduire aussi dans le royaume des Franks. Les Gaules étaient en possession d'une liturgie ancienne qui offre de nombreux points de ressemblance avec celle des églises d'Orient. Saint Germain, évêque de Paris (555-576), nous a laissé, dans une de ses lettres, une description assez précise de la messe solennelle, célébrée suivant le rit gallican[1]. Les chants y étaient nombreux.

C'était d'abord, à l'entrée du célébrant, l'*Antiphona ad prælegendum*, qui était accompagnée d'un verset de psaume et du *Gloria Patri*[2] et correspondait à notre Introït. Après le *Dominus vobiscum* et avant la Collecte, le célébrant entonnait le *Trisagion*, *Agios o theos* et le chœur le continuait en grec et en latin, comme cela se fait encore le Vendredi-Saint, à l'Adoration de la Croix. Il était suivi du *Kyrie eleison* chanté par trois enfants[3], et du cantique de Zacharie *Benedictus Dominus Deus Israël*, psalmodié à deux chœurs. Pendant le Carême, ce dernier chant était remplacé par une antienne spéciale commençant par ces mots : *Sanctus Deus archangelorum*. Après la lecture de la leçon prophétique et de l'épître, on chantait l'hymne des trois enfants dans la fournaise, également supprimée durant le carême, et un répons exécuté par des enfants. Puis avait lieu la procession solennelle du saint Evangile, pendant laquelle, à l'aller et au retour, le clergé reprenait le chant du *Trisagion*. A la suite de l'homélie qui accompagnait l'évangile, les lévites psalmodiaient une prière pour le peuple, en forme de litanie.

A l'offertoire, pendant que les diacres portaient processionnellement à l'autel, le pain et le vin du sacrifice, le chœur exécutait un chant mélodieux[4], analogue au *Cheroubicon bysantin*. Les éléments sacrés étant déposés sur l'autel et recouverts d'un voile précieux, on entonnait un cantique appelé *Laudes* où l'*alleluia* se trouvait trois fois répété ; cela se faisait seulement en dehors du Carême. La préface était suivie du *Sanctus*, ce qui se retrouve d'ailleurs dans toutes les liturgies, et la fraction du pain accompagnée d'une antienne[5], que le rit Milanais a conservé sous le nom de *Confractorium*. Enfin, pendant la communion des fidèles, on psalmodiait le *Trecanum*, comme symbole de la foi au mystère de la sainte Trinité. C'était une hymne composée de trois strophes qui se pénétraient les unes les autres, de manière à figurer l'union des trois personnes divines[6].

1. V. Lebrun. *Explication de la Messe*, t. II. Dissert. IV. Art. II. — Cf. Duchesne. *Origines du culte chrétien*, pp. 180 et suiv.

2. Antiphona autem dicta quia prius ipsa anteponitur, et sic ponetur psalmi versiculum cum gloria Trinitatis adnectetur. (*S. Germani Epist. I.*)

3. Tres autem parvuli qui ore uno sequentes Kyrie eleison (*S. Germ. Ep. I.*) Dans les *Constitutions apostoliques*, ce sont aussi les enfants qui répondent les premiers *Kyrie eleison* à la litanie diaconale (*Const. Apost.* lib. VIII); et la *Peregrinatio Sylviæ* nous dit qu'à la commémoraison des vivants et des morts, après chaque nom proclamé par le diacre, c'étaient toujours les enfants qui répondaient *Kyrie eleison* : « *Semper pisinni plurimi stant, respondentes semper* : *Kyrie eleison.* » (V. Duchesne, *op. cit.*, p. 472.)

4. Nunc autem procedentem ad altarium corpus Christi, non jam tubis irreprehensibilibus, sed spiritualibus vocibus præclara Christi magnalia dulci modilia psallit Ecclesia. (*S. Germ. Ep. I*). — 5. Sacerdote autem frangente, supplex clerus psallit antiphonam. (*Ib.*)

6. Trecanum vero quod psallitur signum est catholicæ fidei de Trinitatis credulitate

Ces chants si variés paraissent avoir diverses provenances. La psalmodie après les lectures et après la communion, la litanie diaconale à la suite de l'homélie et le *Sanctus* de la Préface se trouvent déjà dans les *Constitutions apostoliques*; *L'Alleluia* de l'Offertoire est d'origine bysantine, ainsi que le *Kyrie eleison* et le chant du *Trisagion*[1], dont l'usage fut prescrit dans les Gaules par le deuxième concile de Vaison, tenu en 529, sous la présidence de S. Césaire. L'Introït suivi de la doxologie se retrouve à Rome aussi bien qu'en Orient[2], quant à l'antienne du *Confractorium*, elle a pu venir de Milan où elle est encore usitée.

La première introduction du chant Romain dans les Gaules, semble due à S. Chrodegang, évêque de Metz. Ce pieux prélat, au retour d'un pélerinage à Rome (754), institua dans sa cathédrale une communauté de clercs, à l'instar de celles qui desservaient les basiliques pontificales et leur imposa le chant et l'ordre des offices de l'église Romaine : *Ipsumque clerum romana imbutum cantilena, morem atque ordinem Romanæ ecclesiæ servare præcepit*[3].

Quelques années après, l'évêque de Rouen, Remédius, fils de Charles Martel, étant venu en abassade à Rome (760), obtint du pape Paul Ier la permission d'emmener avec lui Siméon, prieur de la *Schola cantorum*, pour initier ses moines aux modulations de la psalmodie : *ad intruendum eos in psalmodiæ modulatione.* Siméon ayant été rappelé à Rome, par suite de la mort du préfet de la *Schola*, l'évêque envoya ses moines terminer leur éducation musicale à Rome même, où le pape donna l'ordre de les instruire dans la science du chant ecclésiastique, jusqu'à ce qu'ils l'aient acquise à la perfection[4]. Vers la même époque, le même pontife écrivait à Pépin : « Nous vous envoyons tous les livres que nous avons pu trouver, savoir : *l'Antiphonaire*, *le Responsal*[5]... »

Six ans auparavant (754), le pape Etienne II, opprimé par Astolphe, roi des Lombards, était venu chercher un asile en

procedere. Sic enim prima in secunda, secunda in tertia et rursum tertia in secunda et secunda rotatur in prima. Ita Pater in Filio mysterium Trinitatis complectit : Pater in Filio, Filius in Spiritu sancto, Spiritus sanctus in Filio et Filius rursum in Patre. (*Ibid.* — Cf. Gerbert, *De, cantu.* t. II. p. 126.)

1. Le *Trisagion* a commencé a être chanté à constantinople, sous le règne de Théodose II, vers 446. (V Lebrun, *op. cit.* t II. Dissert. VI, art. I.)

2. Le même concile de Vaison, ordonna d'ajouter *Sicut erat* aprés le *Gloria Patri*, comme cela se pratiquait déjà partout ailleurs. (II. *Conc. Vasens*, can. 3-5.)

Nous avons dit précédemment, d'après Dom Morin, que le *Monogenés* bysantin était une simple antienne sans verset de psaume ni *Gloria Patri*. Or, le tropaire *O monogenès uios*, dont la composition est attribuée à l'empereur Justinien (527-565), n'est qu'une partie de l'Introït. Il se chante après la deuxième des trois Antiphones qui se psalmodient au commencement de la Messe célébrée selon le rit grec. Chacune de ces Antiphones est elle-même composée d'un certain nombre de versets de psaumes suivis de la doxologie. (V. *La Liturgie grecque de S. Jean Chrysostome*, p. 25 et suiv. Paris, Retaux. 1896. — Cf. W. Christ. *Anthologia græca carminum Christianorum* pp. XXXII-LVIII et 51-53.).

3. *Paulus diaconus.* Patr. lat. t. 89. p. 1057.

4. Eosque optime collocantes solerti industria eamdem psalmodiæ modulationem instrui præcepimus, et crebro in eadem, donec perfecte eruditi efficiantur, ecclesiasticæ doctrina cantilenæ disposuimus efficaci cura permanere. (Lettre du pape Paul Ier à Pépin roi des Francs. Patr. lat., t. 89, p. 1187.)

5. *Pauli I. Epist.* 25.

France ; ce fut à cette occasion que Pépin le Bref fit un décret, renouvelé par Charlemagne, en 789, qui mettait fin à l'usage gallican et enjoignait à tous les clercs : « d'apprendre le chant Romain et de célébrer désormais l'office nocturne et la Messe en conformité avec le Saint Siège apostolique[1]. »

On connait le zèle de Charlemagne pour faire adopter dans tout son empire la psalmodie Romaine, comme en font foi les livres Carolins, dans lesquels il déclare : « que toutes les provinces des Gaules, la Germanie et l'Italie, même les Saxons et autres nations des plages de l'Aquilon, ont adhéré, dans la manière de psalmodier, à la tradition du Siège apostolique[2]. »

Les chroniqueurs mentionnent l'envoi en France de plusieurs chantres Romains, fait par le pape Adrien Ier, à la demande de Charlemagne. Bien que parfois ils diffèrent sur quelques détails et que toutes les circonstances de leurs récits ne méritent pas toujours pleine créance, comme la légende de ces douze clercs envoyés par Etienne III à Charlemagne, qui se seraient entendus pour varier tellement leur chant qu'il ne put y avoir, sur ce point, ni unité, ni accord dans l'empire des Franks, le fond de l'histoire ne saurait être douteuse[3].

Le moine d'Angoulême raconte qu'Adrien donna à l'empereur deux chantres très savants, Théodore et Benoît, qui se fixèrent l'un à Metz, l'autre à Soissons, et que tous les Antiphonaires de France furent corrigés sur ceux qu'ils avaient apportés[4]. Mais le récit qui offre le plus de caractères d'authenticité est celui d'Ekkeart le jeune, moine de Saint-Gall, dans la deuxième moitié du Xe siècle. D'après lui, Petrus et Romanus se rendaient tous deux à Metz, mais ce dernier, étant tombé malade en route, s'arrêta à l'abbaye de Saint-Gall où, avec la permission de Charlemagne, il demeura jusqu'à sa mort pour y instruire les moines. Il y laissa l'Antiphonaire authentique dont il était porteur, et ce manuscrit était tenu en telle vénération dans la célèbre abbaye qu'on le conservait près de l'autel des saints Apôtres et que, dans les cas douteux, on y avait recours pour corriger l'erreur[5].

Plus tard, Wala, célèbre abbé de Corbie[6], et cousin germain de Charlemagne, envoyé en ambassade à Rome, y obtint du pape Grégoire IV (827-844) de nouveaux Antiphonaires, dont trois volumes étaient consacrés à l'office nocturne et le quatrième ne contenait que l'office du jour, sans doute les chants de la Messe, *Tria volumina de nocturnali officio et quartum quod solum-*

1. Omni clero. — Ut cantum Romanum pleniter discant et ordanibiliter per nocturnale vel gradale peragatur, secundum quod beatæ memoriæ genitor noster Pippinus rex decertavit ut fieret, quando Gallicanum tulit, ob unanimitatem apostolicæ Sedis et sanctæ Dei Ecclesiæ pacificam concordiam. (*Baluz. Capitul. Aquigranen*, cap. 90. — V. Duchesne, *op. cit.*, p. 97.)

2. *Contra Synodum Græcorum de imagin*, lib. I. (V. Dom Guéranger, *Instit. liturg.* t. I, p. 264.)

3. V. Th. Nisard. *L'Archéologie musicale*, pp. 363 et suiv. — Cf. Dom Guéranger, *Institut. liturg.* t. I. p. 241, note 3.

4. *Caroli Magni Vita per monachum Engolismensem*. V. Th. Nisard, *op. cit.*, p. 361.

5. *Ekkeardi junioris liber de casibus monasterii Sancti-Galli*; cap. IV. — V. Th. Nisard, *op. cit.*, p. 366.

6. Mort en 836.

modo continebat diurnale. On lisait dans un de ces volumes qu'il avait été mis en ordre anciennement par le pape Adrien: *Esse illud ordinatum prisco tempore ab Hadriano Apostolico.* Amalaire, qui les examina et les compara avec les Antiphonaires de Metz, reconnut que ceux-ci étaient un peu plus anciens et qu'ils en différaient, non seulement par la disposition, mais aussi par le texte et par la multitude de répons et d'antiennes contenus dans les nouveaux Antiphonaires et inconnus à Metz[1].

Il ressort de ce texte que l'Antiphonaire avait subi des changements assez importants sous Adrien Ier, qui l'avait remanié et augmenté en y ajoutant nombre d'antiennes et de répons, comme le confirme l'inscription citée par Amalaire[2] et la notice de ce pape dans le manuscrit de Saint Martial de Limoges[3].

Ces modifications portaient surtout sur l'Office des Heures, car « jusqu'au neuvième siècle, il n'y eut guère d'uniformité dans ce domaine[4]. » Il ne faudrait pas croire cependant que le recueil des chants de la Messe soit resté immuable depuis l'époque de Saint Grégoire. Nous avons constaté dans un article précédent les divergences qui existent entre le Sacramentaire Grégorien et l'Antiphonaire, contemporain d'Adrien. Les messes des Dimanches ordinaires surtout ne paraissent avoir été fixées que dans le courant du VIIIe siècle et les manuscrits offrent sur se point de nombreuses variantes. Le Sacramentaire grégorien n'a pas de messes déterminées pour les Dimanches après l'Epiphanie, pour les Dimanches après Pâques ni pour ceux après la Pentecôte; il contient seulement des messes pour les féries des Quatre-temps de Septembre et pour le Dimanche précédent.

On trouve, il est vrai, dans le Gélasien 8 messes pour le temps de Pâques à la Pentecôte et dans le troisième livre 16 messes, sous le titre de: *Oration. et prec. pro Dominicis diebus*; mais rien n'indique que ces messes fussent assignées à tel ou tel Dimanche en particulier. Ce sont des messes *ad libitum*, parmi lesquelles le prêtre pouvait choisir à sa convenance pour les Dimanches qui n'avaient pas de messes propres. S. Grégoire ne changea rien à cet ordre de choses et n'inséra pas ces messes dans son Sacramentaire par ce que, comme le dit l'auteur du Prologue au Sacramentaire, elles étaient déjà éditées par d'autres[5] et qu'il ne crut pas devoir les corriger.

Au VIIIe siècle, on voulut assigner une messe à chaque Dimanche et cela se fit de différentes manières. Certains manuscrits comptent 25 Dimanches après la Pentecôte, d'autres les divisent en plusieurs séries qui vont: de la Pentecôte à la fête de

1. Quæ memorata volumina contuli cum nostris Antiphonariis, invenique ea, discrepare a nostris non solum in ordine, vero etiam in verbis et multitudine responsoriorum et antiphonarum quas nos non cantamus. Cognovi nostra volumina antiquiora esse aliquanto tempore volumine illo Romanæ urbis. (Amalarii, *De ordine Antiphonarii*, *Prologus*. Patr. lat., t. 105, p. 1245.)

2. Hoc opus summus reparat pontifex Dominus Adrianus sibi memoriale per sæcla. *Ibid*, p. 1246.)

3. *Parisinus* 2400 (V. Dom Morin, *les véritables origines*, p. 24.)

4. Duchesne. *Origines du culte chrétien*, p. 437. — Cf. Dom Morin, *op. cit.*, p. 19.

5. Quia sunt et alia quædam quibus necessario sancta utitur Ecclesia, quæ idem pater ab aliis jam edita esse inspiciens prætermittit. (*Prologus ad Sacrament. Gregor.*)

S. Pierre, de S. Pierre à S. Laurent, à S. Michel ou à S. Cyprien, et de ces fêtes à l'Avent[1]. On ne composa pas de nouvelles messes pour les Dimanches qui en étaient dépourvus, mais on se contenta d'utiliser les matériaux contenus dans les Sacramentaires existants. Ces messes se trouvent déjà dans le Supplément au Sacramentaire Grégorien, compilé au VIIIe siècle par un abbé Grimoldus, suivant l'opinion de Pamélius, confirmée d'ailleurs par plusieurs manuscrits[2]. Le Missel romain est en général conforme au Supplément du Sacramentaire ; seulement il ne compte que 24 messes après la Pentecôte et l'ordre des messes n'est pas toujours le même.

Les Messes des Dimanches après l'Epiphanie furent prises soit dans les Messes de l'Octave et du temps de Noël, soit dans d'autres endroits du Gélasien et du Grégorien. Les Dimanches du temps pascal sont empruntés au Gélasien ainsi que les Dimanches après la Pentecôte, où l'on a reproduit les seize messes *pro Dominicis diebus* qui se trouvent dans le troisième livre de ce Sacramentaire[3]. L'Antiphonaire ne compte que trois Dimanches après l'Epiphanie et 23 après la Pentecôte. Les antiennes du XVIIIe Dimanche appartiennent à une messe de dédicace ; c'était celle de l'église de Saint Michel Archange, au sixième mille de la voix Salaria, qui se célébrait à Rome le 29 Septembre[4] ; car, le Dimanche en question tombait aux environs de cette date.

Une autre addition postérieure à S. Grégoire est la Messe des Dimanches qui suivent les Quatre-Temps, désignés dans les Sacramentaires sous le titre de *Die Dominico vacat*. Le Samedi précédent, appelé *Sabbato in XII lectionibus*, parce qu'on y lisait douze leçons, comme aujourd'hui au Samedi-Saint, n'avait pas de messe ; on se réunissait le soir à Saint-Pierre pour la Vigile qui se terminait aux premières heures du Dimanche par la messe solennelle[5]. Les Sacramentaires donnent les oraisons de cette messe, mais ils assignent au samedi les oraisons qui se récitaient entre les leçons. Il en était encore ainsi au temps de S. Grégoire. Plus tard on avança au samedi matin la cérémonie de l'ordination qui s'accompplissait autrefois pendant cette Vigile, et la messe qui la terminait fut aussi rapportée au samedi. Il fallut donc pourvoir d'une messe le Dimanche suivant, mais on y récitait le même évangile qu'à la messe de la Vigile ; cela se fait encore au IVe Dimanche de l'Avent et au IIe Dimanche du Carême. Quant aux pièces chantées, on les emprunta à une des féries précédentes ou à un autre Dimanche. Le IVe Dimanche

1. V. Dr Probst. *Die aeltesten roemischen Sacramentarien und Ordines*, p. 376. — Cf. *The Sarum Gradual and the Gregorian* Antiphonale Missarum, by A. H. Frere, Préface, pp. XI et suiv.

2. Probst. *op. cit.* p. 302, note 3, où l'on cite un abbé Grimoldus, mort l'an 800, qui aurait fondé ou gouverné l'Abbaye bénédictine d'Ellwangen dans le Wurtemberg.

3. Dans le Missel romain, ces messes sont celles des Dimanches V à XXII après la Pentecôte ; tandis que la messe du XXIIIe Dimanche est celle du Dimanche avant les Quatre-temps de Septembre, dans le Sacramentaire grégorien. Mais l'Antiphonaire ne parait pas toujours d'accord avec cet ordre. (V. Probst, *op. cit.*, p. 379.)

4. V. Duchesne. *Origines du culte chrétien*, p. 265.

5. Sabbato apud beatissimum Petrum apostolum vigilias celebremus. (S. *Leonis Sermon.*)

de l'Avent a pris son Introït, son Graduel et sa Communion au mercredi de la troisième semaine, le IIe Dimanche du Carême a tiré toutes ses antiennes du mercredi de la première semaine. Pour le Ier Dimanche après la Pentecôte, on a pris une des messes du Temps Pascal dans le Gélasien et pour le Dimanche après les Quatre-Temps de Septembre la messe de dédicace de S. Michel, comme nous l'avons vu plus haut.

Il est a remarquer, que, pendant cette période, si l'on ajouta nombre d'antiennes et de répons à l'office divin, on composa fort peu de chants pour la messe. Grégoire II (715-731) donna des messes aux jeudis du Carême qui jusque-là n'en avaient pas eues, mais les antiennes furent empruntées à des messes plus anciennes.

A suivre. J. Dupoux.

LE LIVRE DE M. HOUDARD

ET LA CRITIQUE DE M. AUBRY

Nous recevons de M. G. Houdard la lettre suivante. Nous l'insérons d'autant plus volontiers que nous avons été choqué, aussi bien que lui, des attaques peu conrtoises dont il a été l'objet, de la part d'un écrivain qui se figure que la présomption et le persiflage peuvent tenir lieu de science et de saine critique.

Monsieur le Directeur,

Quelques-uns de vos lecteurs auront sans doute lu la critique de mon ouvrage, parue dans la *Tribune de S. Gervais*, (Février 1898). Permettez-moi d'user de votre hospitalité pour répondre en quelques mots à ce *factum* peu digne d'un polémiste sérieux.

Je ne me plains pas de voir discuter mes théories, c'est le droit de chacun, et je n'ai que des remerciements à adresser au R. P. Soullier et à M. L'Abbé Vigourel pour la modération et la courtoisie avec laquelle ils ont critiqué mon livre, l'un dans la *Musica Sacra* de Toulouse, l'autre dans la *Revue* de Grenoble. Qu'on m'oppose des raisons solides, je suis prêt à les accepter; mais, ce que je ne puis admettre, c'est que le premier venu, trouvant plus commode sans doute d'insulter que de réfuter, se permette, par des insinuations perfides et des railleries de mauvais goût, de jeter le discrédit sur une œuvre qui a au moins le mérite de la franchise et de la loyauté.

Et d'abord, je dois reconnaître que la rédaction de Saint-Gervais est tout-à-fait hors de cause, car elle se déclare incompétente *pour apprécier scientifiquement* mes assertions. Elle s'est donc adressée à M. P. Aubry, licencié es lettres, licencié en droit, archiviste paléographe, etc. etc., pour savoir « quel jugement l'érudition contemporaine peut porter sur ce travail. »

Or, après un examen approfondi de mon ouvrage, celui-ci ne trouve à y incriminer que quelques points, pour la plupart étrangers à l'objet du livre.

C'est ainsi qu'il me décerne un brevet d'ignorance, parce que

j'ai écrit *præcinxit* au lieu de *precinxit* avec un *e* cédillé, *filiæ* au lieu de *filie* avec un *e* simple et que je me suis servi du mot *page* au lieu de *folio*, en citant les manuscrits. N'étant pas, comme M. Aubry, *archiviste-paléographe*, je n'ai pas cherché à faire du pédantisme, ce qui est à la portée de tous, mais je me suis contenté d'interpréter les neumes, ce que bien peu ont eu le courage d'essayer jusqu'à ce jour.

Je ne relèverai pas l'accusation de plagiat, dont je me serais rendu coupable, au dire de M. Aubry, en empruntant à la *Paléographie musicale* de 1894 ma théorie des nuances rythmiques, marquées par les neumes. Il est possible que, sur certains détails d'interprétation, je me sois rencontré avec les savants écrivains de Solesmes; mais, si tel était depuis cette époque l'enseignement admis par les Bénédictins, comment se fait-il que, dans sa Conférence de 1896, à l'Institut Catholique, Dom Mocquereau affirmait encore que la musique grégorienne « est basée sur l'égalité des notes et des syllabes [1]. »

D'ailleurs, s'il est question de priorité, dès 1876, M. l'abbé Hermersdorff, de Trèves, reconnaissait dans son *Micrologus Guidonis*, que « la durée temporaire des longues est souvent indiquée par un petit trait horizontal couché au dessus de la syllabe. » Et le R. P. Germer-Durand, dans la *Musica Sacra* de Toulouse, de Novembre 1879, disait aussi en parlant de la *tenue* : « Quelquefois, elle est marquée longue par un trait horizontal placé sous la lettre. »

J'arrive aux points spécialement visés dans la critique de M. Aubry.

1° « Si, au dixième siècle, dit-il, les groupes neumatiques étaient interprêtés conformément à la théorie du temps rythmique, il devait en être de même au onzième et au douzième siècle, lorsque naquit la notation proportionnelle. Si donc les groupes neumatiques, ou, pour mieux dire, les éléments de chaque groupe, avaient eu déjà une valeur rèelle dans l'exécution, pourquoi les mensuralistes auraient-ils cherché autre chose ? »

Mais, M. Aubry ignorerait-il donc la révolution radicale qui s'opéra dans le rythme du chant grégorien, au cours du XIe siècle ? N'a-t-il pas lu le passage d'Aribon se plaignant « que la science des proportions était depuis longtemps morte et enterrée ? » (*Gerbert Script*. II. p. 237). Ne sait-il pas que les mensuralistes du XIIe siècle donnaient aux notes du *déchant* une valeur tout à fait arbitraire, afin de faire concorder ensemble plusieurs mélodies différentes chantées simultanément ?

Il est vrai que ces questions d'histoire musicale ne figurent pas au programme de la licence ès lettres ou même de la licence en droit, et M. Aubry est jusqu'à un certain point excusable de ne pas les connaître. Aussi bien, ne devrait-il pas se mêler d'écrire sur ce qu'il ignore et le prendre de si haut avec ceux qui, sans se prévaloir de diplômes, ont fait une étude approfondie des vicissitudes du rythme grégorien.

1. V. *Tribune de Saint Gervais*, Décembre 1896, p. 180.

2° M. Aubry veut bien mettre à mon actif « un certain nombre d'idées personnelles, » sur lesquelles il passe « d'une plume légère, car, ajoute-t-il, elles sont toutes plus ou moins erronnées. »

« Un exemple amusant, dit-il à ce sujet : Voici la graphic de l'intensité de la prononciation sur le mot

Do-mi-nus

« Or, M. G. Houdard doit avoir sur cette question des lumières qui nous échappent, car nous avions jusqu'ici la candeur de croire que la phonétique romane, d'accord avec les règles de la versification rythmique, mettait sur la dernière syllabe *nus* un accent secondaire qui relevait la voix et faisait persister en roman la syllabe posttonique accentuée. »

Ce qui est fort amusant, c'est de voir qu'un savant de la force de M. Aubry ignore qu'en roman, c'est-à-dire dans toutes les langues dérivées du latin : français, italien, espagnol, portugais, provençal et catalan, la syllabe finale des mots dactyliques en latin est faible et ne porte qu'un son muet ou semi-muet, qui s'efface presque complètement dans la prononciation. Quelquefois même, la dernière syllabe disparaît tout à fait ; mais, le plus souvent, la pénultième se contracte avec la syllabe accentuée, de sorte que les trois syllabes se réduisent à deux.

Il en était de même, du reste, dans le latin vulgaire où l'on disait : *Domnus* pour *Dominus*, *sæclum* pour *sæculum*, *oraclum* pour *oraculum*. Or, à moins d'admettre, dans le même mot, deux syllabes consécutives accentuées, il faut bien reconnaître que la dernière syllabe ne peut porter aucun accent, même secondaire.

C'est ainsi qu'*angelus* est en français *ange*, en espagnol *angel*, en portugais *anjo* ; *apostolus* devient *apôtre*, *apostol*, *apostolo* ; *episcopus*, *évêque*, *obispo*, *bispo* ; *populus*, *peuple*, *puéblo*, *povo* ; *monachus*, *moine*, *monje*, *monge*, *etc*...

Si donc, dans les langues romanes, la dernière syllabe des mots dactyliques latins est sourde et presque annihilée, n'est-ce pas la preuve que dans la prononciation latine, ces mêmes syllabes, loin d'être marquées par une élévation de la voix, n'avaient aucune force et ne portaient pas d'accent ?

C'est d'ailleurs ce que dit Dom Pothier, à la suite de tous les philologues ; « Dans une accentuation régulière, chaque mot est produit par une impulsion unique, qui commence avec la première syllabe du mot, atteint le point dominant de sa force sur la syllabe principale, appelée pour cela syllabe accentuée, et vient expirer pour ainsi dire, sur la fin du mot [1]. »

Voilà donc à quoi aboutit l'examen scientifique de M. P. Aubry : à prononcer un jugement contraire à toutes les données de l'histoire et de la philologie.

La seule chose que je trouve admissible dans le réquisitoire où M. Aubry cherche à m'écraser de tout le poids de sa science autoritaire et inexorable, c'est la phrase finale. Je crois, comme

1. Les Mélodies grégoriennes, p. 101.

lui, qu'une œuvre de science ou de vulgarisation n'a de charme que « si l'auteur adopte le ton de la discussion courtoise, parce que, la polémique engendrant la polémique, on aurait tort de compromettre par des querelles stériles les destinées de la musicologie. »

M. Aubry fera bien désormais, avant de prendre la plume, de méditer cette pensée et de se laisser guider par elle.

Agréez, Monsieur le Directeur etc.

G. HOUDARD.

NOUVELLES ÉTUDES SUR LE CHANT GRÉGORIEN

(*Suite, voir Nos 27 et 28*)

« Il est à remarquer que la mélodie des Lamentations que M. Fleischer nous présente, d'après le manuscrit florentin mentionné plus haut et un autre manuscrit napolitain, est tout à fait différente du chant romain traditionnel, et que les neumes franks donnés par Gerbert (*De Cantu* I, p. 530). s'en rapprochent davantage. Mais, si les manuscrits de Saint-Gall reproduisent cette mélodie plus fidèlement que tous les autres, cela ne prouve-t-il pas en leur faveur? En tous cas, le rythme y est très exactement déterminé, si la mélodie ne parait pas y avoir été marquée avec le même soin. Le P. Dechevrens a donc tout à fait raison, d'avoir pris pour base, dans le but qu'il se propose, les manuscrits si nombreux et en partie si anciens de l'école de Saint-Gall. L'avenir montrera si M. Fleischer a obtenu de meilleurs résultats pour ce qui concerne la fixation de la mélodie. Déjà Guy d'Arezzo disait, peut-être avec quelque exagération, en parlant des neumes italiens, que la plupart des chantres et de leurs élèves, même en chantant tous les jours pendant cent ans, ne pourraient pas parvenir à apprendre sans maître, ne serait-ce qu'une courte antienne. (*De ignoto cantu, init.)*

« La différence entre les neumes franks et les neumes italiens ou lombards est si fondamentale, qu'elle donne à supposer, que le système autrefois en usage à Rome, et transplanté ensuite à Saint-Gall, était tout autre que dans le reste de l'Italie. Si donc les neumes ont une origine italienne, les neumes franks viennent directement de la source.

« M. Fleischer laisse trop négligemment de côté la difficulté qui provient du caractère distinctif des neumes franks. Il a l'air de dire que Romanus aurait préparé, pour son voyage à travers l'Allemagne, un exemplaire portatif de l'Antiphonaire avec une notation très abrégée, se fiant pour le reste à sa mémoire. Les neumes de Saint-Gall témoigneraient de cette abréviation, soit par la négligence du dessin mélodique, soit par la petitesse des signes neumatiques. Mais en admettant qu'on ait apporté de Rome au pays frank un exemplaire ainsi abrégé, qui aurait ensuite servi de copie à tous les Antiphonaires au Nord des Alpes, peut-on croire que ni Romanus, ni Petrus, ni aucun autre chantre venu de Rome, ne l'ait transcrit de nouveau,

puisque le besoin d'un texte plus parfait et plus facile à lire devait se faire sentir chez les étudiants de ces contrées. Mais, si Romanus a apporté à Saint-Gall la notation romaine ou l'y a rétabli, les soi-disant neumes franks ne sont autres que les neumes romains authentiques.

« Du reste, M. Fleischer s'imagine trop facilement qu'une notation ait pu se transformer ainsi en une autre si différente et si parfaite au point de vue rythmique. On admettrait plutôt l'hypothèse que la notation de Saint-Gall s'est formée là même par des perfectionnements sucessifs. Cependant le P. Schubiger, dans son Histoire de l'école de chant de Saint-Gall, ne nous donne aucune information à ce sujet ; bien au contraire, il nous apprend que le texte original des mélodies n'a subi aucune modification, sous le rapport de l'écriture. C'est Romanus lui-même qui, pour déterminer plus exactement l'exécution des neumes, y ajouta les lettres dites *romaniennes*, caractéristiques des manuscrits de son école. Ekkehard IV, mort en 1036, assure que l'Antiphonaire authentique, transcrit par Romanus, était encore conservé à Saint-Gall et qu'on le consultait dans les cas douteux. Cette dernière remarque est de la plus grande importance.

« Le P. Dechevrens fait les observations suivantes au sujet des manuscrits neumés. Il a reconnu que la notation des livres de la première époque, spécialement de ceux du IXe et du XIe siècle, est la plus parfaite au point de vue du rythme. A partir de ce moment, on néglige de plus en plus toute indication rythmique, jusqu'à ce que, vers la fin du XVe siècle, on se contente de marquer exactement la mélodie par le moyen de la portée, sans tenir compte du rythme. Saint-Gall cependant était toujours tenu en très haute estime, à Rome même et jusqu'en Angleterre. On y conservait jalousement la notation ancienne, et, non seulement on y repoussait le nouveau système d'écriture sur lignes, quoique plus commode, mais on n'y admettait pas non plus le chant polyphone. On ne trouve à Saint-Gall aucun manuscrit guidonnien antérieur au XVIe siècle, qui ne soit évidemment originaire d'ailleurs ; jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, on s'y servait encore de signes neumatiques, qui depuis longtemps avaient disparu des livres imprimés. On y voit même un *Psalterium novissimum monasticum* noté en neumes, qui fut en usage jusqu'à la suppression de l'Abbaye. Malgré cela, non seulement Bernon, abbé de Reichenau, se plaignait déjà au XIe siècle qu'on négligeait le rythme indiqué par les anciens livres, mais, même à Saint-Gall, les manuscrits témoignent d'une décadence, plus lente sans doute, mais qui devenait de jour en jour plus étendue et plus saisissante. Au IXe et au Xe siècle, au XIe même, l'intégrité et l'accord des manuscrits sont merveilleux. Ils sont tous écrits dans la forme romanienne, quoique quelques uns ne portent pas les lettres significatives, mais les signes rythmiques s'y trouvent en très grand nombre. Le P. Dechevrens cite plus d'une douzaine d'anciens manuscrits parmi les meilleurs, et, par des reproductions phototypiques, montre aux

yeux de tous les modifications successives qui se produisirent dans la notation. L'état des manuscrits confirme de tout point les témoignages des théoriciens du Moyen-Age relatifs au rythme et à sa décadence, et indiquent à l'observateur le chemin à suivre pour pénétrer le secret des anciennes notations.

« Le P. Dechevrens laisse donc complètement de côté les manuscrits italiens ou lombards, espagnols et provençaux, et se limite aux seuls manuscrits franks. L'avenir prouvera si c'était la meilleure voie à suivre. Les matériaux cependant ne lui font pas défaut pour reconstituer la physionomie artistique du rythme du plain-chant au IXe et au Xe siècle. Mais, avant d'aller plus loin, on ne doit pas oublier que l'objet de ses recherches est avant tout une question historique qui n'a pas, au moins pour le moment, d'application pratique, et, qu'en aucun cas, il ne prétend aller contre les décisions de l'Eglise.

« Le P. Dechevrens nous présente huit messes transcrites de deux manières : c'est d'abord une traduction exacte des neumes placés au-dessus du texte liturgique, puis un arrangement plus facile dans le goût moderne, où le rythme latent dans les neumes est exprimé par les signes de notation usuelle et la mélodie divisée en phrases et en incises. Quel but s'est proposé le R. P. en nous donnant cette transcription ? Depuis longtemps il avait fait connaître que, pour fournir un moyen de contrôle à sa théorie, il avait arrangé de la sorte 30 messes complètes, dont les 8 messes qui figurent dans le Mémoire présenté au Congrès de Fribourg ne sont qu'un extrait. Ces messes seront reproduites en phototypie dans l'ouvrage imprimé.

« Le R. P. espère qu'on y trouvera des matériaux suffisants pour se rendre compte de l'application de sa méthode. On peut apprécier par là le soin et l'exactitude qu'il a apportés dans ses recherches. Il avait déjà, en 1895, donné la clef de son interprétation et publié de longs tableaux, où les neumes élémentaires, simples et composés, ainsi que les neumes d'ornement, sont traduits en notation moderne. »

(A suivre). G. GIETMANN, S. J.

CORRESPONDANCE

Plusieurs de nos lecteurs nous ont écrit pour protester contre la partialité dont M. Aubry a fait preuve dans sa critique du livre de M. Houdard. Nous extrayons de notre correspondance les passages suivants :

« M. P. Aubry en voulant frapper trop fort n'aurait-il pas frappé dans le vide ? Sa critique, heureusement, vient un peu tard. Beaucoup de personnes déjà ont eu le temps de prendre connaissance de l'ouvrage de M. Houdard et de se pénétrer de ses traductions. Elles ne peuvent que ressentir une certaine tristesse en voyant le critique de Saint-Gervais s'efforcer de réduire à néant un travail considérable, qui ne donne pas

seulement des promesses mais des résultats positifs. Le côté pratique existe et nous l'avons déjà expérimenté ; il ne peut faire autrement que de se propager.

« Dès le début de l'article, certaines expressions vous impressionnent péniblement et en font prévoir la conclusion. Eh ! bien, malgré le jugement porté par M. Aubry, je garde ma conviction, que d'autres ont partagée, sur les conséquences immédiates à tirer de la théorie de M. Houdard. Sa théorie du temps rythmique est applicable même à nos éditions actuelles, quoique l'auteur s'en défende et ne veuille l'admettre que sur un texte non altéré. Le temps rythmique donne de la cohésion aux groupes, établit une sorte de proportion dans les valeurs de notes ; toute raideur est enlevée par l'observation des nuances, des retards et une certaine liberté basée sur les lois de la déclamation.

« Les exemples donnés par M. Houdard sont nuancés avec le plus grand soin et donnent l'impression d'un art vocal arrivé au dernier degré de perfection. Est-il juste et à propos d'insinuer qu'il va transformer l'Antiphonaire en une *Sonate de violon* ?

« Le coup est perfide, car, après cela, les amateurs de notes carrées, négatives du rythme et de la nuance, ne voudront pas admettre les croches et les doubles-croches des notations de M. Houdard. On craindra un chant trop rapide, sans réfléchir que les mêmes valeurs dans un *Adagio* ou un *Largo* ont une allure très calme.

« M. Aubry veut-il nous faire croire que M. Houdard fait fausse route en reconstituant de la sorte les mélodies, avec les groupements de notes et les nuances indiquées par les signes neumatiques eux mêmes ? Il n'est que traducteur et lors même que ces traductions exigeraient une exécution artistique, comme celle d'une *sonate de violon*, qui songerait à s'en plaindre ? La *Schola* de Saint-Gervais donne tous ses soins à l'exécution de la musique Palestrinienne ; négligera-t-elle les mélodies grégoriennes, parce qu'elles font partie de l'Antiphonaire ?

« Il est de toute évidence que l'inspiration qui a dicté ces mélodies, a sa source dans l'âme et le cœur du compositeur ; c'est ce même sentiment délicat et expressif qui se continue et se développe plus tard dans les *Aria* de Bach et les *Adagio* de Mozart.

« Le traducteur peut nous dire qu'il a la conviction d'avoir révélé la forme inconnue de l'art musical, cultivé du IVe au Xe siècle ; je ne fais aucune résistance pour le croire, tant je suis charmé par la beauté pure et idéale de ces chants. Examinez l'*Alleluia*, *Justus germinabit*, p. 216 du livre de M. Houdard, et dites-moi si la théorie qui a produit une reconstitution aussi admirable, doit être condamnée ou approuvée.

Tel arbre, tels fruits !

LAURENT ROLANDEZ,
Organiste à l'Institution des Chartreux de Lyon.

Le Gérant : J. MINGARDON.

Marseille. — Imprimerie J. Mingardon et Cie, place Sébastopol, 11.

REVUE
DE
CHANT GRÉGORIEN

SYSTÈME BÉNÉDICTIN DU RYTHME ORATOIRE

La *Revue de Grenoble* publie, dans son numéro d'Octobre dernier, la fin d'une Etude sur « la notation grégorienne ».

Cette étude, signée du nom du R. P. Dom Bourigaud, se termine par cette phrase :

« *En se conformant ainsi au rythme oratoire, même dans les développements purement mélodiques, cette théorie de l'exécution du Chant Grégorien a pour elle l'appui inébranlable des origines liturgiques, de la forme même des neumes et des théoriciens du moyen-âge. Elle est ainsi vraiment scientifique, car elle est d'accord avec les seules sources traditionnelles dont nous puissions faire usage.* »

Il est curieux de remarquer l'insistance et l'inconscience avec lesquelles les Maitres les plus en vue de la restauration bénédictine, viennent tour à tour défendre l'œuvre commune. Lorsque je dis *défendre*, c'est un euphémisme que j'emploie, car, pour parler franc, c'est *démolir* qui serait le vrai mot.

En quelques pages et à l'aide de quelques exemples, permettez-moi de faire la preuve, que le système bénédictin est faux et que, inconsciemment ou très volontairement, ses propagateurs ne tiennent aucun compte de *la science et des seules sources traditionnelles dont nous puissions faire usage*, qu'ils annoncent toujours être leur *appui inébranlable.* »

Tâche aisée, en vérité, le R. P. nous ayant préparé nos armes.

Je cite : (*p. 37, n° d'octobre*).

« Rappelons-nous, écrit le R. P., ce que dit à ce sujet, « S. Odon : « De même que deux, trois ou quatre lettres forment « une syllabe, et que parfois la syllabe n'en renferme qu'une, « par exemple : $\overset{1}{\text{a}}$-$\overset{2}{\text{mo}}$, $\overset{3}{\text{tem}}$-$\overset{4}{\text{plum}}$... il nous plait comme étant le « mieux que tous les mouvements du chant soient partagés en « syllabes dont chacune ne renferme qu'une, deux, ou trois « notes. »

Première stupéfaction de ma part. A partir de « *il nous plaît...* » ce n'est pas du S. Odon, mais du Dom Bourigaud, trop coutumier du fait de maquillage[1] des textes qui lui déplaisent. A cette traduction fantaisiste et *pro domo* en tous cas, substituons le texte même de S. Odon[2] :

« *Sicut duæ plerumque litteræ aut tres aut quatuor unam*

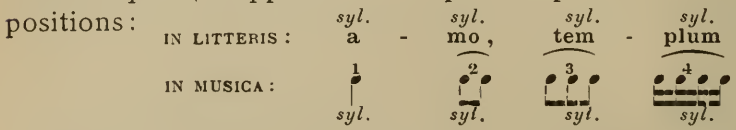
1. Voir Revue du Chant Grégorien de Marseille, n° 21, août 1897, p. 353 et suiv.
2. On sait qu'il y a doute sur le véritable auteur de ce texte.

faciunt syllabam, sive sola littera pro syllaba accipitur; ITA QUOQUE ET IN MUSICA PLERUMQUE SOLA VOX PER SE PRONUNTIATUR, PLERUMQUE DUÆ AUT TRES VEL QUATUOR COHÆRENTES UNAM CONSONANTIAM REDDUNT, QUOD JUXTA ALIQUEM MODUM, MUSICAM SYLLABAM NOMINARE POSSUMUS. »

On voit si le R. P. suit le texte de près, et ce texte est une *source ! ! une des seules dont il nous soit permis de faire usage !*

Que serait-ce, si le texte n'avait qu'un intérêt secondaire ? Suivons notre chemin.

Remarquons l'opposition complète et parfaite des deux propositions :



C'est clair. Chaque syllabe est égale à sa voisine :

Dans le texte : a - mo, tem - plum, font 4 syllabes

Dans la mélodie : d° d°

c'est-à-dire :

qui en sont les équivalents rythmiques précis.

L'accent tonique étant un simple renforcement et non un allongement de la syllabe affectée d'accent, ne change pas la nature rythmique de la syllabe musicale qui lui correspond.

Comment le R. P. applique-t-il ce principe de S. Odon ? Laissons-lui la parole :

« (P. 37) : En conséquence, commente le R. P., unissant les « deux accents, grave et aigu, dont il a été question, pour les « proférer sous une même impulsion, *j'obtiens un mot mélo-* « *dique de deux syllabes, etc...!!* »

Deuxième stupéfaction ! C'est là le commentaire suggéré au R. P. par le texte qu'il invoque ? Il est vrai qu'il a tronqué le texte, et dénaturé la partie tronquée. Et c'est ainsi qu'il prétend établir le bien fondé de la théorie de Solesmes ? C'est tout simplement pitoyable, sinon profondément triste, et j'en souffre plus en catholique qu'en théoricien. Je le dis hautement, car la condescendance respectueuse doit faire place à la discussion purement scientifique. Tant que les R. P. n'ont eu qu'à aligner de belles périodes littéraires, cela a marché tout seul ou à peu près ; mais, depuis un an que la discussion tend à se placer sur son vrai terrain : *les textes*, alors nous assistons à *l'effondrement*. On va le voir sans que je force la note des récriminations.

Ainsi donc, dans un alinéa, nous apprenons par un *texte authentique* regardé et présenté comme une source traditionnelle. « *Que tout groupe de 1, 2, 3, 4 sons est une syllabe musicale* » et dans l'alinéa suivant, le R. P. nous enseigne, de sa propre autorité, que ce *groupe est un mot* composé d'autant de syllabes qu'il y a de sons exprimés par le signe neumatique !

Donc contradiction formelle entre ces deux enseignements. « *Donc le système bénédictin est faux dès la base*[1]. »

1. Il faudra bien que l'on se rende compte que je n'ai rien avancé contre lui, que je ne sois prêt à démontrer, et que le ton quelque peu agressif de mon ouvrage n'est que

Est-ce à dire que cette interprétation du texte de S. Odon, soit absolument personnelle au R. P. ? Nullement. Dom Pothier la met en avant dans son ouvrage « *les Mélodies Grégoriennes* ; » et, tout récemment, au cours des quatre articles dirigés contre ma théorie, M. l'Abbé V. la proposait dans des termes presque identiques; les voici :

« Dans les vocalises..... le rythme gardera sa nature de rythme oratoire, MAIS LE GROUPE QUE SERA-T-IL ? UNE SYLLABE, OU UN MOT ? S'il est UN MOT *(sic) chacun des sons équivaut à une syllabe...* » « *et*, ajoute quasi triomphalement M. l'Abbé V., VOILA LE « SYSTÈME BÉNÉDICTIN ! [1] »

On comprend bien le : *S'il est un mot ?* Il faut donc *qu'il soit un mot* pour donner raison à la méthode bénédictine. Or, le groupe *n'est pas un mot* mais *une syllabe.*

Le voilà donc affirmé, une fois de plus, dans toute son équivoque volontaire.

On ne peut pas mettre de côté, un texte contraire à sa thèse, avec plus de désinvolture que ne le font au profit de la leur, les maîtres dont je cite les écrits. Bien mieux, tout aussitôt, M. l'Abbé Vigourel, me décerne un brevet de parfait interprétateur du texte en question : « *Pour M. H.*, dit-il *la formule « est une syllabe et non un mot...* » Mon Dieu, oui, pour moi c'est cela, parce que Guy d'Arezzo le dit formellement avec S. Odon; je suis donc dans la *vraie* tradition, de l'aveu de mon vénéré contradicteur, et je conclus encore une fois : *Donc le système bénédictin est faux dès la base*, puisqu'il est contraire au texte ancien qu'il proclame être « *son appui inébranlable.* »

Aussi, n'est-ce pas sans quelque surprise que, plus loin, je lis cette phrase du même critique : M. H., ON LE VOIT !... pour adapter la doctrine de Guy d'Arezzo à son système est OBLIGÉ DE LA TRAVESTIR ! »

Ceci, on me permettra de le dire sans fiel aucun, ceci dépasse la mesure !

Qui donc travestit la doctrine de Guy d'Arezzo ?

Est-ce moi ? M. l'Abbé V. a répondu : non.

N'est-ce pas le R. P. Dom Bourigaud qui imagine un texte pour le substituer au texte authentique, deux fois contraire à son enseignement quotidien ?

N'est-ce pas M. l'Abbé Vigourel, qui dans son ardeur, quelque peu aveugle, n'a pas même remarqué ses contradictions à mon égard et se hâte d'affirmer, sans doute de peur que le lecteur ne regarde le texte de trop près, que : « voilà le système bénédictin. »

Querelle de mots, dira-t-on ? Que ce groupe soit un mot ou une syllabe, à quoi bon disputer ?

Il importe beaucoup au contraire, puisque, d'après le principe bénédictin du *groupe-mot* « toutes les NOTES-SYLLABES de la mélodie sont égales, sauf la dernière de chaque mot, tandis que d'après le principe guidonnien du *groupe-syllabe* « toutes les NOTES-LETTRES *sont égales dans le groupe* et que de groupe à

la résultante d'une fébrilité immaîtrisable, à mesure que j'avançais dans la découverte du néant théorique de la théorie bénédictine.

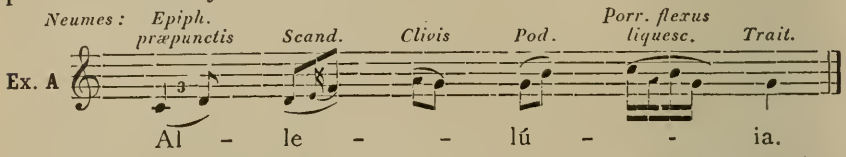
1. Voir page 133, n° 8, mars 1898, Revue de Grenoble.

groupe il y a une grande variété de combinaisons rythmiques purement musicales, selon la constitution du groupe par 1, 2, 3, 4 notes.

Le *groupe-syllabe* produit donc un rythme franc, musical avant tout, — comme toute musique l'exige, — tandis que le *groupe-mot* ne produit que déséquilibrement constant. On va le voir immédiatement.

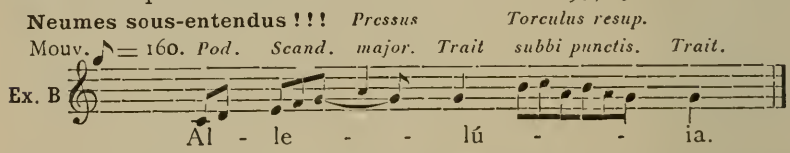
Prenons le mot « *Alleluia*[1]. »

Je traduis en premier lieu les neumes de Saint-Gall[2], d'après le principe de Guy d'Arezzo ou d'Odon. Savoir : une syllabe musicale est formée d'un, deux, trois ou quatre sons, et représentée par un neume. J'obtiens ceci :



C'est une vraie perle musicale, comme on en découvre à chaque pas en suivant ma théorie, c'est-à-dire celle de Guy d'Arezzo.

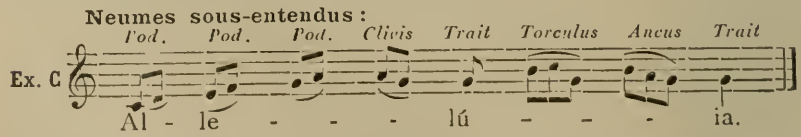
Or, 1° Si je consulte la notation bénédictine transcrite en notation moderne, (Voir plaquette musicale[3] des conférences de Dom Mocquereau à l'Inst. Cath. 10 Déc. 1897), je lis :



On voit déjà clairement si les *mots* arbitraires du système bénédictin correspondent aux *syllabes musicales* de l'enseignement guidonnien, c'est-à-dire aux neumes authentiques !

Je ne crains pas de mettre au défi mille chanteurs, *chantant sur les neumes*, de découvrir dans les groupes-syllabes authentiques notés neumatiquement, ex. A, la mélodie qui, pour eux tous, *devra être représentée par les neumes sous-entendus* dont je donne le nom, au-dessus de l'exemple B.

Et 2° si je lis tout simplement la notation carrée sur 4 lignes du Liber-Gradualis bénédictin, *en admettant a priori que chaque formule de cette notation carrée corresponde rigoureusement à la notation neumatique primitive, hors de ma vue*, j'obtiens une TROISIÈME version que je chanterai :



Tous les groupes sont dénaturés ? Pourquoi ?

Comment, de plus, à la lecture de ces groupes nouveaux, imaginer que l'on doive les dénaturer comme ils le sont selon la

1. (De l'All. ℣. Te martyrum). Voir Gradualis de Solesmes, page 29.
2. Man. 339, p. 132, du fac simile T. I. Paléographie.
3. On ne m'accusera pas de fantaisie, cette fois.

version B, (puisque cette version est la transcription rythmique de la notation carrée ex C.), et, comment peut-on prétendre que ce mode de chanter la mélodie notée au Gradualis, ex. C, soit conforme à la tradition, alors que les neumes de St-Gall traduits, ex. A, selon l'enseignement de Guy d'Arezzo, nous donnent la version si musicale par laquelle j'ai commencé ma démonstration.

Et c'est en s'appuyant sur les « SOURCES » (on a vu le respect qu'on leur témoigne) que l'on nous propose une semblable restauration ? Qui dit *restauration* dit *remise en état;* or, n'est-ce pas une « démolition » en règle, pierre à pierre, de l'édifice musical élevé par nos aïeux, que cette étrange façon de procéder ?

Et encore, qu'est-ce donc que cette phrase qui termine la 3e ligne de la page 41 : « *le chanteur doit se laisser guider par un principe supérieur à celui de la concordance des paroles et de la musique, celui de la prééminence du rythme musical* », (ce qui, entre parenthèses, est absolument conforme à ma théorie tant attaquée comme étant l'œuvre d'un musicien !)

Mais, où trouver le rythme musical qui, d'après le R. P., doit primer toute considération, sinon dans la notation neumatique inventée pour remplir cet office précis ? Or, comment respecter le rythme musical autrement qu'en respectant les neumes et l'enseignement qui les explique ? Or, encore, que fait-on, en suivant le système bénédictin, et des textes ? et des neumes ? Il suffit de relire tout ce qui précède pour être édifié à ce sujet.

La Paléographie porte sur sa page de titre ces trois mots : RES *non verba* : « J'ai exposé les FAITS, sont-ils en faveur de l'œuvre de Solesmes, qui se contente de se défendre par des *mots* sonores ? Avais-je tort de dire dans mon ouvrage, que la notation bénédictine (ex C) sous-entend souvent une autre notation neumatique que la notation originale (ex. A), et qu'ensuite les principes du phrasé bénédictin (ex. B) ne respectent jamais pour ainsi dire les neumes primitifs ? Tout cela est *irréfutable*; je répète ce mot qui a soulevé des tempêtes contre moi, et je le maintiens, puisque nul n'a pu jusqu'à ce jour, saper à la base aucune de mes affirmations.

Il y a plus grave encore contre Solesmes et, si un critique m'a adressé le « *ne sutor ultra crepidam* », je suis tenté d'adresser aux maîtres actuels le non moins antique « *Quos vult perdere Jupiter*, etc ! » En effet, le R. P. Dom Bourigaud, citant le texte : « *ut veluti metricis pedibus cantilena plaudatur* » n'ajoute-t-il pas en guise de traduction : « *afin que l'allure du chant soit analogue à celle de la poésie, et par le fait équivalente à celle de la prose.* » Que penser de cette déduction cavalière d'une traduction fantaisiste ?

On se sent envahir par un malaise indéfinissable en lisant de telles choses, manifestement contraires à la vérité, sous la signature d'un religieux qui ne peut arguer de son ignorance du latin ! Comment ne voit-on pas que, puisque la mélodie doit être battue *(plaudatur)* comme le sont les pieds métriques; 2° puisque chaque pied est représenté par un neume, *cum et neumæ loco sint pedum;* 3° puisque chaque syllabe est assimilable à un pied, il faut de toute nécessité que la mélodie soit rythmée pied par

pied, c'est-à-dire syllabe par syllabe (de 1, 2, 3, 4 sons adjoints) et qu'en conséquence : 1° notre traduction A est seule vraie : 2° la notation C, qui recoupe tous les neumes primitifs et lui en substitue d'autres, est fausse : et 3° la ruine est consommée par la méthode d'exécution B, qui ne respecte plus rien, ni neumes, ni syllabes, ni notation, tout étant livré à l'arbitraire du groupement, nécessité par l'application des principes du phrasé bénédictin sus-rappelé.

Alors que dire d'un système qui forge les textes lui manquant, tronque ceux qui lui sont contraires, déduit d'un principe formel, volontairement traduit à faux, une théorie qui, en contradiction avec ce principe, ne repose sur rien, dénature les groupements rythmiques authentiques, et finalement, applique une théorie d'exécution ne tenant plus compte de rien autre que d'une notation *préparée* pour la mettre en œuvre ?

On voit ce qu'il reste de l'affirmation finale du R. P. : *cette théorie de l'exécution du Chant Grégorien a pour elle* L'APPUI INÉBRANLABLE DES ORIGINES LITURGIQUES, DE LA FORME MÊME DES NEUMES (on l'a vu, hélas !) et des THÉORICIENS DU MOYEN-AGE (on a lu les interprétations qu'ils suggèrent !). Et non content de toutes ces belles choses, le R. P. termine : *Elle est d'accord avec les seules sources traditionnelles dont nous puissions faire usage.* »

On se sent désarmé par tant de candeur et je m'en voudrais d'ajouter quoi que ce soit.

Concluons.

Il y a des œuvres défendables dans leurs grandes lignes et sujettes à critiques dans quelques petits détails : d'autres, et l'œuvre de Solesmes est du nombre, admissibles dans de minces détails extra théoriques, mais indéfendables dans leurs grandes lignes.

Nous nous trouvons donc en présence d'une restauration inadmissible, si on nous la donne comme conforme à la tradition; mais digne d'être étudiée, si on nous la propose comme un moyen de réagir, sans nous brusquer outre mesure, contre les errements aussi pitoyables qu'invétérés du plain-chant actuel. *Je prie le lecteur de graver cette dernière phrase dans sa mémoire, afin qu'il se souvienne à l'occasion que je ne veux aucun mal à l'œuvre actuelle.* Vérité archéologique mise à part.

G. HOUDARD.

ÉTUDES DE SCIENCE MUSICALE

Par le R. P. DECHEVRENS, S. J.

I. et II. Etudes (suite, voir nos 31 et 32).

Les chapitres V et VI, sont consacrés à l'étude des tons et des modulations. Bien que certains auteurs de l'antiquité et du moyen-âge aient confondu les tons et les modes, il y a entre eux une différence essentielle.

Le *mode* est une forme particulière de la mélodie et se distingue par les tétracordes qui le composent, tandis que le *ton* est le *lieu* de la mélodie; son échelle est formée des mêmes intervalles que celle des autres tons, mais elle est placée sur un degré différent,

plus grave ou plus aigu. Ainsi, dans la musique moderne nous n'avons que deux modes, le majeur et le mineur; mais ces deux modes peuvent se transposer sur chacun des degrés de la gamme chromatique et former ainsi en tout, vingt-quatre échelles mélodiques.

Prenant pour base la génération harmonique, le R. P. trouve quinze échelles musicales que l'on peut construire sur chacun des quinze premiers termes de la série, et d'où l'on tire ensuite un certain nombre de gammes ou échelles particulières, distribuées en genres et en modes.

Chaque ton donne naissance à trois gammes du genre diatonique, anémitonique et chromatique, qui, à leur tour, forment onze modes, et l'on arrive ainsi à un total de cent soixante-cinq gammes, dont aucune n'est absolument semblable aux autres. Le R. P. en donne le tableau complet, (p. 266).

Bien qu'au point de vue matériel, un ton ne se distingue d'un autre que par la place qu'il occupe dans l'échelle générale des sons, cette position n'est pas aussi indifférente qu'on pourrait le croire de prime abord.

« Tout autre, en effet, est le caractère d'une mélodie, lorsqu'elle est chantée sur les cordes aigües de la voix ou sur ses cordes graves. Les sons aigus sont plus éclatants, les sons graves plus sourds, ils exigent plus de lenteur et vibrent avec moins de force; ceux du médium sont les plus doux et les plus purs. Il en résulte que chacun de ces trois groupes de sons, dans les instruments comme dans la voix humaine, produit des mélodies d'un caractère spécial. » (p. 267).

Les Anciens avaient remarqué la différence de caractère qui existe entre ces trois genres de voix. Ils attribuaient aux voix *hypatoïdes* ou graves « un caractère mâle, énergique, propre à exciter le courage et à dilater l'âme, en la portant aux grandes choses; » aux voix *nétoïdes* ou aigües, un caractère féminin, propre seulement à exprimer les sentiments humbles, doux et tristes; aux voix *mésoïdes* ou moyennes enfin, une expression douce et tranquille qui convient à l'âme, quand elle « s'élève au-dessus des agitations de ce monde, pour converser avec le ciel. »

Une mélodie composée dans un des quinze tons, peut être transcrite dans tous les autres tons. Elle conservera bien les mêmes intervalles, le même mouvement et les mêmes repos; mais son caractère se modifiera à mesure qu'elle s'éloignera du ton primitif.

« Une autre raison qui contribue encore à différencier les quinze tons, c'est l'impossibilité pour les voix humaines de les parcourir tous de la même manière. » (p. 270). La moyenne générale des voix ne peut ni s'élever trop haut, ni descendre trop bas, et ne dépasse guère l'étendue d'une octave et demie. Il n'y aura par conséquent que les mélodies écrites dans les tons moyens qui pourront faire usage des deux tétracordes de la gamme, le supérieur et l'inférieur. Les autres emprunteront de préférence celui des deux tétracordes qui se trouve dans les limites des voix moyennes; pour les tons aigus, ce sera le tétracorde inférieur, pour les tons graves, le tétracorde supérieur, ce qui donne nais-

sance à deux genres de mélodies, les plagales et les authentiques.

Les grecs connaissaient cette différence dans l'emploi des quinze tons. « L'hypodorien se chante tout entier, dit Aristide Quintilien; mais chacun des tons suivants, plus aigus que l'hypodorien, ne peut être chanté que jusqu'à la corde qui correspond à la nète des supérieures du mode hypodorien, et non pas au delà, la voix faisant défaut pour y atteindre. » (p. 271).

De même que de la différence des tétracordes naît, en grande partie, le caractère propre de chaque mode, ainsi l'emploi plus fréquent de tel ou de tel tétracorde donne à chaque ton, une expression particulière.

« Dans la musique grégorienne, nous dit le R. P., il n'est fait aucun usage des tons, les modes y sont distribués sur une échelle unique laquelle embrasse plus de deux octaves, depuis le *sol* de basse jusqu'au *la* aigu du ténor... Nulle part les auteurs qui ont écrit sur ces matières, ne laissent entendre qu'il faille jamais déplacer ces modes et transposer les mélodies sur d'autres degrés de l'échelle modale. » (p. 272).

Cette affirmation manque d'exactitude, car Guy d'Arezzo et Hucbald, font mention de la transposition des modes, qui s'opérait par la substitution du *si*♭ au *si*♮ ou réciproquement. Nous trouvons en effet dans les manuscrits le mode de *la* transposé en *ré*, le mode de *ré* transposé en *sol*, le mode de *mi* en *la*, le mode de *si* en *mi* et le mode de *do* en *fa*.

« Au point de vue pratique, continue le R. P., toutes les gammes étaient ramenées à peu près aux cordes moyennes, ce qui veut dire qu'en réalité on ne faisait usage que d'un très petit nombre de tons, les plus favorables aux voix, et qu'on transposait tous les chants trop graves ou trop aigus, pour être bien exécutés sur leur échelle propre. » (p. 272).

C'est ce qui se pratique encore aujourd'hui en adoptant une dominante uniforme à laquelle viennent s'adapter les échelles des différents modes. Nous convenons avec le R. P. « que ce procédé affaiblit singulièrement la force des mélodies, et leur enlève beaucoup de leur caractère propre. » Il serait préférable de donner à chaque chant le degré d'élévation qui lui convient, suivant le caractère de la mélodie, les sentiments qu'elle cherche à exprimer et les circonstances dans lesquelles elle se fait entendre. C'est ce que recommandait Hucbald : « Suivant les fêtes, le temps et le nombre des chanteurs, on devra chanter les psaumes et toute autre mélodie sur un ton plus ou moins élevé, car il n'est pas indifférent de varier le ton suivant les circonstances. Par exemple, la joie matutinale éclate sur un ton plus élevé qu'aux assemblées nocturnes, où il convient de chanter plus doucement sans somnolence. C'est à la raison et au bon goût de déterminer quand, et jusqu'à quel point il convient de hausser le ton des mélodies, comme aussi de les chanter ou plus vite ou plus lentement. » *Commemor. brevis de tonis et psalmis modulandis.*

Ce que nous appelons aujourd'hui *modulation* était connue par les Anciens, sous le nom de *métabole* ou *mutation*. La modulation peut consister en un changement de *genre*, de *mode*, ou de *ton*.

On change de genre, quand on passe de la gamme diatonique à la gamme anémitonique ou chromatique Si la tonique et la dominante ne changent pas, la modulation est simple, mais elle serait complexe, si elles étaient transportées sur d'autres degrés de l'échelle.

On change de mode, quand la mélodie passe d'une échelle modale à une autre échelle modale, par exemple, quand après avoir parcouru les tétracordes du mode de *re*, elle se meut sur les tétracordes du mode de *fa*. Tant que l'on ne sort pas du ton primitif, la modulation reste simple, mais elle devient complexe s'il y a en même temps changement de ton, par exemple : si l'on passe de la gamme avec bécarre à la gamme avec bémol.

Il y a enfin mutation de ton, quand, la mélodie se transporte d'une échelle à l'autre et fait usage de sons nouveaux qui, n'existaient pas dans l'échelle précédente. Cette espèce de modulation peut s'employer seule ou se combiner avec les précédentes. Suivant la remarque d'Euclide : « Plus il y a de cordes communes entre deux tons, plus aussi le passage de l'un à l'autre est facile et doux ; au contraire, il devient dur et difficile à mesure que les cordes communes disparaissent. » (p. 283.) Ainsi la modulation du ton de *do* au ton de *fa* ou de *sol* est des plus faciles, puisque la gamme de *do* ne diffère que par une seule note des deux tons voisins.

Le R. P. donne d'excellentes règles pour l'emploi des modulations soit simples, soit complexes. Bien que toutes ces modulations ne puissent s'appliquer au chant grégorien et que, d'autre part, le R. P. ne les envisage qu'au point de vue purement mélodique, ces règles ne laissent pas d'avoir une utilité incontestable pour les musiciens et les organistes, et nous allons les résumer brièvement :

Modulations simples. 1° La modulation immédiate et sans intermédiaire est toujours permise entre tous les modes, faisant partie de la même famille tonale. Ainsi de même qu'en musique on peut toujours passer du mode de *la* mineur à celui de *do* majeur, ainsi dans le plain-chant la mélodie passe aisément du premier au troisième ou au sixième mode grégorien, etc. :

2° On peut toujours moduler directement et sans intermédiaire entre deux gammes semblables, parentes au premier degré. Par exemple, entre *fa* et *do*, *do* et *sol*, *sol* et *re*.

3° Entre deux gammes semblables, qui ne sont pas parentes au premier degré, il faut, en règle générale, autant d'intermédiaires qu'il y a de générations entre les deux gammes. Ainsi de *fa* à *sol* il faut un intermédiaire qui est *do*. De *do* à *mi*, trois intermédiaires *sol*, *re* et *la*.

Modulations complexes. 4° La modulation peut être directe et immédiate entre deux tons, parents au premier degré, dans tous les genres et tous les modes de ces deux tons ; par exemple : de *fa* majeur en *la* mineur, de *do* majeur en *re* ou en *mi* mineur.

5° On peut toujours moduler directement et sans intermédiaire d'un mode quelconque dans tous les autres modes qui ont avec lui une même ossature modale.

L'ossature modale d'un mode, c'est la tonique, la quinte, et la

*

quarte; ce sont là les éléments essentiels, qui forment comme sa charpente. Ainsi en musique moderne, on peut passer de *do* majeur en *do* mineur, parce que les degrés principaux sont les mêmes: *do fa sol do*. De même dans le plain-chant, passe-t-on du *protus* en *la* au *deuterus* en *la*: *la si do re mi — la si♭ do re mi*, parce que les notes essentielles *la re mi* ne varient pas.

6° D'un ton quelconque on peut moduler directement dans tous les tons, qui possèdent en commun avec lui un mode à ossature modale semblable. Cette règle, qui n'a pas d'application dans le chant grégorien et n'en a probablement jamais eu dans la musique ancienne, peut trouver son emploi dans la musique moderne, oú, par le moyen des altérations, on peut arriver à reproduire toutes les échelles diatoniques et chromatiques des Anciens et des Orientaux. Ainsi le mode de *do* a une ossature commune avec les modes de *re*, de *mi*, de *sol*, et de *la* transposés un, deux, quatre ou cinq degrés au-dessous de leur échelle naturelle, on peut donc du ton de *do* passer au ton de *sib*, *la♭*, fa et *mib*.

Le mode de *mi*, dans le ton de *do*, a une ossature commune avec les modes de *re* et de *do* haussés d'un et de deux degrés, et les modes de *sol* et de *la* abaissés de deux et de trois degrés. On peut par conséquent passer de la gamme de *do* à celle de *mi* majeur, *re* majeur, *la* majeur et *sol*.

7° Tout mode en relation directe avec un autre mode de ton différent, d'après la règle précédente, peut lui servir d'intermédiaire dans les tons de relation trop éloignée, pourvu que cet intermédiaire soit en rapport immédiat avec chacun des termes de la modulation.

Ainsi le ton de *do* n'est point en relation immédiate avec le ton de fa♯, mais il peut y arriver par l'intermédiaire des tons de *re* de *la* ou de *mi*, qui sont en rapport immédiat soit avec *do* soit avec fa♯. « D'oú il suit qu'il n'y a guère de tonalités si distantes qu'entre elles la modulation ne puisse s'établir, mélodiquement ou harmoniquement, au moyen d'un ou de deux intermédiaires bien choisis » (p. 302.)

La musique grégorienne connaît les deux espèces de modulations modales et tonales. La mélodie y charge assez souvent de mode dans le cours du même morceau, mais par suite de l'insuffisance de sa notation, le plain-chant ne possède que deux échelles tonales, l'échelle avec *si♮* ou ton de *do* et l'échelle avec *si♭* ou ton de fa, et ne peut par conséquent moduler que dans les tons les plus voisins de la tonique, celui de la dominante et celui de la sous-dominante. Cependant certains morceaux du 7e et du 8e mode, qui semblent exiger le fa♯ dans quelques passages, laissent supposer l'existence d'une troisième échelle tonale qui serait celle de *sol*.

En terminant l'analyse de cette deuxième étude, nous nous permettons de recommander au lecteur désireux d'approfondir ces questions si pleines d'intérêt, que nous n'avons pu qu'effleurer ici, de vouloir bien les étudier dans l'ouvrage même du R. P. Dechevrens. Les développements fournis par l'auteur et les nombreux exemples cités à l'appui, éclairciront ce qui aurait

pu paraître obscur dans le compte-rendu fort imparfait que nous en avons donné. On n'aura pas à regretter le temps consacré à cette lecture.

(A suivre). J. Dupoux.

Nous avons reçu, il y a quelques jours, l'Appendice IV à la IIe Etude, que le P. P. Dechevrens vient de faire paraître. Il contient en premier lieu une Etude sur la musique arabe, *et en second lieu une* Réponse *aux difficultés soulevées par un article de la* Musica sacra *de Toulouse. Cet Appendice est en vente, comme le reste de l'ouvrage, chez l'Auteur, 26, rue Lhomond, à Paris.*

LE CHANT DES MANUSCRITS

Il ne suffit pas d'avoir le texte des manuscrits, il faut encore l'interpréter, et cette lecture des neumes constitue le grand problême qui s'impose à tous ceux qui cherchent à reproduire les chants de l'antiquité. Sans doute, le travail est délicat: tous accordent que l'on peut rejeter certains accessoires, difficiles et surannés, qui réflètent le goût du moyen-âge, bien plus que les pensées de S. Grégoire. Mais on ne s'entend pas toujours pour déterminer les détails mélodiques qui pourraient être éliminés à ce titre. Bien plus, dans le reste du chant, l'accord sur les principes d'exécution est loin d'être unanime.

Néanmoins, les études poursuivies depuis nombre d'années n'ont pas été sans apporter quelque lumière : personne ne défendrait plus maintenant les théories de l'abbé Raillard, si utiles poutant, lorsque l'on commençait à déchiffrer les neumes.

Je voudrait dans cet article, examiner l'exécution de Dom Pothier. Je la prendrai dans son ouvrage *Les Mélodies grégoriennes,* âgé déjà de plus de seize ans. Lui aussi, il était en avance lorsqu'il écrivait son livre. Depuis lors, on a élucidé bien des points encore mal définis ; mais ses partisans se sont à peu près immobilisés dans son système, au lieu de profiter des études subséquentes.

Les principales modifications à apporter à sa méthode rouleraient sur les points suivants :

1° Il faudrait mettre plus de liaison qu'il ne fait, dans le chant. Dom Pothier estime que dans un groupe de cinq notes « ce ne sera pas interrompre la continuité que de renouveler légèrement, au troisième son, par exemple, le mouvement d'impulsion donné à la voix. » (*Mélodies grégoriennes, p. 99.)* Dans la pratique bénédictine, on exagère encore cette impulsion qui, pour le commencement du neume, devrait correspondre seulement à l'impulsion de notre temps fort. De ce chef, on a souvent reproché au chant bénédictin, d'être saccadé.

2° Faire des longues et des brèves. Dom Pothier en admet, sans doute : il y est bien forcé par les théoriciens de l'antiquité, mais il retire en détail tout ce que sa règle générale paraît accorder. Ses longues ne sont pas des longues, au vrai sens du mot. Il admet d'abord *(p. 185)* « la longue d'*accent,* qui est plutôt forte que longue. » Ce n'est donc pas de la vraie longueur.

Puis il a la longue de *pressus*, celle-là à un caractère également spécial. Le pressus réunit entre elles deux notes semblables qui formeraient une espèce de syncope. Dom Pothier a le tort de multiplier outre mesure ce pressus, au sujet duquel les manuscrits sont plus sobres, et qu'ils marquent d'un signe particulier. Enfin, dit-il, « il y a principalement la longue de pause qui, évidemment, ne ressemble point aux deux autres. » En effet, c'est une note rallentie, ce qui, au point de vue du rythme, diffère beaucoup d'une note allongée. Et ce serait tout. De ces trois sortes de notes, aucune n'est franchement longue, comme les théoriciens le voudraient, et comme le plain-chant doit en avoir.

3° Quand les notes se répètent deux, trois, quatre et jusqu'à cinq fois de suite, Dom Pothier *(page 103)* pense qu'il suffit « de prolonger le son, en proportion du nombre des notes qui se rencontrent unies sur le même degré. » Il traite, en un mot, les *strophici*, d'ornement que l'on peut retrancher sans aucun inconvénient. C'est quelquefois vrai ; mais plus souvent, les différentes notes du strophicus répétées comme l'indique le compositeur, font partie intégrante de la pensée mélodique, et leur suppression défigure tout le passage musical.

Aussi, nous croyons qu'il faut essayer de reproduire ce neume qui ne nous surprend que parce que, depuis une centaine d'années, son exécution est réservée aux seuls instruments de musique.

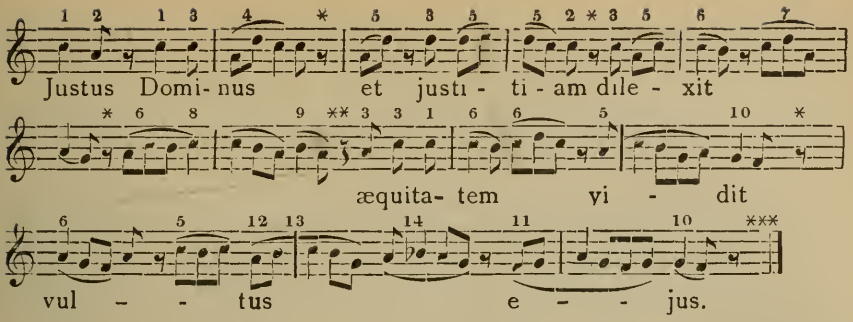
4° Il y a dans le morceau des moments où il faut reprendre la respiration, ce que Dom Pothier semble oublier en nous parlant de ce qu'il appelle les *longues de pause*. Je crois qu'il faut diviser sa longue de pause en deux parties: la première, occupée par une note ordinaire ; la seconde, par un silence qui prolonge en quelque sorte la note précédente.

Dom Pothier semble s'opposer à ce silence sans lequel notre haleine ne pourra pas suffire à chanter tout le passage, serions-nous arrivés à l'avoir « aussi longue que possible. » *(page 166)*. Et si l'on respire en cachette « sans arrêter le mouvement de récitation, et comme à la dérobée » *(page 165)* le chant aurait encore le défaut de ne pas présenter à l'oreille des fragments faciles à saisir: la mesure de l'oreille étant réglée sur la mesure de notre respiration.

Ces préliminaires posés, voici ce que deviendrait la communion *Justus Dominus* du Mercredi après le second Dimanche de Carême, donnée et commentée par Dom Pothier à la page 185 de ses *Mélodies gregoriennes*. Je la note en caractères modernes, plus aptes à rendre complètement l'interprétation mélodique[1].

Je surmonte ma traduction des mêmes signes et chiffres que celle de Dom Pothier, pour pouvoir ensuite discuter son analyse.

1. Je mets une barre de mesure avant la note la plus accentuée de chaque trait musical. J'attirerai l'attention sur cette manière d'écrire, qui permet à un chef de chœur de diriger véritablement une exécution de plain-chant. Il peut en effet frapper cette note, ainsi que les autres fortes qui pourraient se trouver avant le silence, marqué par un soupir ou demi-soupir. La reprise mélodique, jusqu'à la barre suivante s'indiquerait en levant la main de bas en haut. Le silence se commanderait par un mouvement horizontal.



* *Demi-pause avec ou sans respiration*, dit Dom Pothier, dont nos phrases en italiques reproduiront l'analyse, je dirais : toujours avec respiration ; et je mettrais encore au défi n'importe quel chanteur d'éxécuter ce morceau avec les cinq respirations indiquées par l'astérisque.

Un manuscrit de la chartreuse de Villeneuve, du XIIIe siècle (Bibliothèque d'Avignon), qui marque soigneusement les coupes, nous donne sept repos dans ce même morceau. Et pourtant ses membres de phrase nous paraissent encore bien longs, notamment celui qui ne coupe pas le mot *vultus*.

J'ai mis onze repos, mais je conviens que ceux qui suivent immédiatement les mots *justus*, *et*, *dilexit*, sont moins importants et qu'à la rigueur on pourrait s'en dispenser.

** *Pause complète, avec respiration.* C'est le repos plus grand, qui distingue les deux parties de ce morceau. Aussi le marquons-nous par un soupir.

*** *Repos final.*

1. *Syllabe accentuée.* On peut la prolonger, et c'est mieux de le faire toutes les fois que le sens musical n'y met pas opposition. Autrement elle sera brève et faible, comme dans le mot *æquitatem.*

2. *Syllabe faible avec temps vide ou retard: mora ultimæ vocis.* Pourquoi ne pas avouer franchement un repos, au lieu d'indiquer un *temps vide*, terme dont on ne donne nulle part la vraie signification qui, chez les grecs, était celle d'un silence.

3. *Syllabe commune, n'ayant de valeur que ce qu'il lui en faut pour être nettement articulée.* J'accorderais cette observation à Dom Pothier, mais avec réserve : tout en articulant nettement, on peut aller plus ou moins vite. Il faudrait, je crois, faire entrer en ligne de compte le *mouvement* du morceau, dont nous avons ici la *note ordinaire.*

4. *Groupe proféré d'une seule impulsion de voix, avec pause finale en manière de point d'orgue*[1]. Les neumes portent, au sujet de ce passage, un petit trait qui prolonge l'*ut* du *torculus.* Le manuscrit d'Einsiedeln a, de plus, un petit trait à la tête de la *virga* qui représente le second *ut* du passage. A cause du repos nous ne mettons qu'une croche pour cette dernière note.

5. *Groupe de sons liés, sans arrêt, ni au milieu, ni à la fin*

1. Dans cette analyse, je me rapporte aux deux manuscrits neumatiques publiés par la Paléographie : le codex 339 de Saint-Gall, et le manuscrit 121 de la bibliothèque d'Einsiedeln.

du groupe. Je fais deux exceptions à cette direction. La première pour mettre un court repos après le mot *et.* La seconde au mot *vidit* dans lequel je prolonge la note *ut* comme culminante d'un *climacus*, je crois que cette exécution ne serait pas contraire à la règle donnée par Dom Pothier lui-même aux pages 182 et 183 de ses *Mélodies grégoriennes.*

6. *Groupe de sons liés avec temps vide ou retard de la voix sans silence.* Le temps vide n'aurait donc pas la signification que lui donnaient les anciens. Et pourtant s'il ne devait pas y avoir un silence, comme je le marque dans ma traduction, je ne vois pas pourquoi dans son exemple noté *(page 185)*, Dom Pothier répéterait l'*i* de *dilexit,* ou bien l'*u* de *vultus*, pour marquer qu'il y a « reprise du mouvement d'impulsion sur la même voyelle. »

Vers la fin des vocalises de *dilexit*, et au mot *æquitatem,* je ne vois pas, au contraire, l'opportunité d'un retard qui n'est nullement indiqué dans les neumes.

7. *Deux groupes de sons liés avec pressus à la jonction des groupes.* Il n'y a aucun signe de *pressus* dans l'écriture neumatique; les manuscrits inscrivent même après le *torculus*, le petit trait, signe de prolongation ou de silence. L'exemplaire d'Einsiedeln ajoute un *x* après la *clivis;* ce signe qui indique un silence, et qui ne se met que par exception, me paraît marquer une intention spéciale du copiste, qui veut phraser autrement qu'à Saint-Gall; il annulerait par là, le petit trait du groupe qui précède et le repos qu'il représente. Dom Pothier a suivi la même leçon qu'Einsiedeln et je l'accepte d'autant plus volontiers qu'elle me paraît plus conforme au sentiment de l'oreille.

8. *Groupe commençant par deux sons unis a la manière des syncopes et finissant par un retard de la voix très peu sensible.* Les neumes font si peu de syncope entre les deux *ut*, qu'ils rattachent le premier au *torculus* qui précède. Par contre, ils les prolongent tous les deux par un petit trait, et accentuent le second comme note culminante d'un *climacus.*

9. *Groupe s'unissant au précédent et se proférant pour cela en manière de torculus, c'est-à-dire légèrement.* Ce groupe, dans les manuscrits, est une *clivis barrée,* marquant le prolongement et l'appui sur la première note, ce qui est bien le rythme d'une finale. L'exécution doit donc être opposée à la légèreté du *torculus.*

10. *Groupe de sons liés et prolongés à cause du repos.* Le repos sera pris sur la dernière note qui ne sera pas prolongée à cause de cela.

11. *Groupe de sons liés avec un léger accent sur la note culminante.* Je suis d'accord, pourvu que l'accent amène aussi un léger prolongement.

12. *Son appuyé pour préparer le quilisma.* Le premier son d'un neume est analogue à notre temps fort; en ce sens, j'accepte bien l'appui.

Je serais porté à croire que dans le principe, on faisait un repos immédiatement avant cette syllabe *tus.* Celà met plus d'équilibre

entre les deux membres de phrases, et le second membre se trouve, je crois, isolé dans d'autres morceaux. Mais la *règle d'or*, à laquelle on a bientôt sacrifié, est venue mettre obstacle. De là, une diversité d'interprétation : les uns suppriment le repos, au risque de s'essouffler ; d'autres le transportent un neume plus tôt, c'est ce que fait le manuscrit de Saint-Gall, dont nous suivons la transcription.

13. *Groupe de trois sons* (il faudrait dire quatre) *dont le premier est un trille, et si on le simplifie, il faut qu'il soit coulé très légèrement sans secousse ; le dernier reçoit du mordant pour préparer le second quilisma.* Je ne vois pas pourquoi Dom Pothier détache ce groupe de la note qui précède. Les deux manuscrits neumatiques omettent la note du *quilisma*, et dans celui d'Einsiedeln, le *la* qui commence forme un *podatus* avec l'*ut* qui suit. Cette variante nous laissera peut-être quelque indication pour exécuter ce *quilisma* ajouté au manuscrit : le *si* devra presque disparaître, il sera coulé « légèrement et sans secousse », comme le dit Dom Pothier.

14. *Groupe commençant par un trille et finissant par un léger retard de la voix.* Je supprimerais le trille et j'exécuterais le *quilisma*, comme précédemment. Quand au léger retard, je le remplacerai par un léger repos, ce qui me permettra de prendre haleine pour élargir un peu le mouvement des notes qui terminent le morceau.

On voit quelle différence sépare notre exécution musicale de celle de Dom Pothier. La cause en est dans le principe même qui préside à notre chant. Dom Pothier veut trouver dans les paroles, dans leur sens et leur prononciation, la clef de la musique. « Ces manières différentes, dit-il, d'exécuter soit la note simple, soit les formules elles-mêmes, sont presque toujours, on le voit, *motivées par le texte.* C'est le texte en effet qu'il s'agit d'exprimer et de faire valoir. »

Nous pensons qu'il vaut mieux suivre une marche opposée : de même qu'on peut appliquer des mélodies bien diverses à un même texte, de même, sans faire tort au texte, on peut chanter de bien des manières un morceau. Aussi nous dirons au chanteur : pour bien exécuter une pièce de plain-chant, cherchez d'abord à comprendre la musique, *abstraction faite des paroles.* Comme elle a été ordonnée par le compositeur pour s'appliquer au texte latin, vous verrez que tout s'accordera facilement.

Si parfois, après s'y être pris de la sorte, on rencontrait une difficulté, c'est alors qu'il faudrait examiner si l'on ne se serait pas embarqué dans une exécution défectueuse, ou bien au contraire, si l'on se trouverait en face de quelqu'un de ces passages, signalés déjà par les anciens maîtres, où les paroles doivent être sacrifiées à la musique. E. SOULLIER, S. J.

BOÈCE ET LES MODES ECCLÉSIASTIQUES

M. Gevaert, dans son ouvrage de *La Mélopée antique*, prend vivement à partie Boèce et ses théories musicales. A sa suite,

nombre d'écrivains se sont mis à décrier le grand musiciste du sixième siècle,

Ce pelé, ce galeux, d'où venait tout le mal.

Quel était donc son crime ? Boèce, dit M. Gevaert, « mathématicien savant, mais assez médiocre musicien, ayant trouvé dans quelque manuel harmonique mis sous le nom de Ptolémée, les huit échelles tonales en notes grecques, les transcrivit, sans y comprendre grand chose, dans son trop célèbre ouvrage *De Musica.* »

Voyez-vous ce *médiocre musicien*, qui a le tort d'être trop célèbre, et d'imposer pendant plus de cinq cents ans, une doctrine musicale contraire à celle de M. Gevaert.

Le cas est grave. Mais avant de l'examiner, il convient de dire un mot sur le fond de la question, et d'exposer la doctrine des gammes et des échelles, telle que l'antiquité nous l'a transmise.

Quand nous disons *l'antiquité*, il ne faudrait pas remonter trop haut avant notre ère, car le système musical, remanié de fond en comble vers l'époque de Périclès, a mis quelque temps encore pour atteindre son plein développement.

On eut alors la grande échelle musicale (ou grand système), composé de deux octaves que nous transcrivons avec les lettres du moyen-âge, assez connues de nos lecteurs :

A B C D E F G a b c d e f g *aa*.

Dans cette échelle, nous pouvons découper huit gammes (ou octaves) différentes, entre les notes Aa, Bb, Cc, etc; chaque octave s'élevant d'un degré au-dessus de celle qui la précède.

Si, pour ramener ces différentes octaves à la portée ordinaire de la voix humaine, nous leur faisons subir une transposition telle que leur note inférieure se trouve toujours au même diapason, nous serons obligés, avec chaque octave, de baisser l'échelle tout entière.

En supposant donc que la note inférieure de l'échelle soit un *la*, l'intonation de cette note que l'on appelait la *proslambanomène* baissera d'après le tableau suivant :

ÉCHELLES	GAMMES	MODES
la	A B C D E F G a	*Hypermixolydien.*
sol	B C D E F G a b	*Mixolydien.*
fa	C D E F G a b c	*Lydien.*
mi	D E F G a b c d	*Phrygien.*
ré	E F G a b c d e	*Dorien.*
ut	F G a b c d e f	*Hypolydien.*
si	G a b c d e f g	*Hypophrygien.*
la	a b c d e f g *aa*	*Hypodorien.*

Ainsi donc, à mesure que la *gamme* paraît monter, l'*échelle* descend. Mais les anciens donnaient le même nom à la gamme et à l'échelle qui la portait; si bien que la gamme hypodorienne, la plus haute, correspondait à l'échelle hypodorienne, la plus basse de toutes. La gamme de *sol* qui vient après, est appelée hypophrygienne, comme l'échelle construite sur le *si*; et ainsi de suite, jusqu'à la gamme et l'échelle hypermixolydiennes qui commencent sur la même note.

Nous parlons de gammes et d'échelles, on pourrait parler de

modes et de tons : le mode coïnciderait avec la gamme et l'échelle avec la tonalité. Du moins les modernes n'ont pas manqué de faire ce rapprochement, et voilà pourquoi, donnant plus d'importance à la tonalité, ils s'emportent contre les anciens qui ont confondu les deux choses et fini par attribuer à la tonalité ce que nous voudrions réserver pour les seuls modes.

Quelle a été la doctrine de Boèce dans cette question ? Absolument la même que celle des autres auteurs : nous voyons dans son ouvrage les huit échelles qui vont en descendant suivant l'ordre que nous venons d'expliquer (livre III, ch. 14, 15, 16). Et les octaves ? Nous les avons aussi, succinctement indiquées, il est vrai, dans le chapitre 17 ; mais pourtant, Boèce ne leur donne pas leurs dénominations modales : *Primam igitur dicimus esse speciem diapason ea quæ est A H*[1]. Pourquoi donc ne fait-il pas usage, en cet endroit, des dénominations de Ptolémée, auquel, entre parenthèses, il n'attribue, en fait d'espèces d'octaves, que la huitième, ajoutée aux sept autres déjà connues avant lui ? Serait-ce bien parce qu'il était « assez médiocre musicien » ? L'accusation est au moins singulière, s'adressant à un ouvrage qui discute justement les points controversés entre les grands musiciens de l'antiquité : Pythagore, Ptolémée, Architas, Aristoxène. Ne serait-ce pas plutôt parce que la théorie qui eut son complet épanouissement au moyen-âge, commençant déjà à se faire jour, Boèce aurait jugé à propos de ne pas répéter, au sujet des octaves, les dénominations qui, en fait, ne leur appartenaient déjà plus.

Il serait bon, pensons-nous, d'y regarder de plus près, avant de condamner Boèce. Et que dire alors du jugement porté par M. Gevaert sur le moyen-âge ? « Les moines érudits du neuvième et dixième siècles, dit-il, s'en fiant à leur oracle musical, eurent la malencontreuse idée d'appliquer les huit dénominations tonales aux quatre octaves authentes et aux quatre octaves plagales de la théorie ecclésiastique. Or, comme la série des tons (échelles) et celle des modes (gammes), suivent chez les grecs une marche inverse, le système modal se trouva entièrement pris à rebrousse-poil. »

M. Gevaert est bien sévère pour ces pauvres moines, qui pourtant étaient des « *érudits* » comme lui. Avant de déclarer *malencontreuse* leur idée, ne serait-il pas convenable de chercher s'ils n'auraient pas eu de sérieux motifs d'agir ainsi ? Hélas ! M. Gevaert n'est pas libre de le faire, car s'il donnait raison aux moines du moyen-âge, il lui faudrait abandonner la plupart des thèses proposées dans cet ouvrage de *La mélopée antique*.

Pour nous, qui n'avons pas les mêmes scrupules, qui, même, avons déjà combattu les principales thèses de M. Gevaert, nous voudrions essayer de justifier les dénominations des modes ecclésiastiques. Selon nous, du reste, ce n'est pas le système

1. H veut dire le *la* d'en haut, l'a de l'échelle que nous avons donnée ci-dessus. Boèce, à cet endroit, emploie la notation dont fit usage le manuscrit de Montpellier. C'est en somme une simplification de la notation grecque. Il a l'air de l'inventer pour la circonstance : *Sit bis diapason coronantia hæc* : A B C D E F G H I J K L M N O P.

ancien qu'on aurait « pris à rebrousse-poil, » mais un système nouveau, auquel on aurait appliqué des noms anciens.

Les espèces d'octaves pouvaient avoir leur importance à une époque oú la facture des instruments, confinait la mélodie dans des limites assez restreintes. Mais lors de la composition des chants d'église, il n'en était plus de même. Au quatrième siècle, époque oú, quoi qu'en dise M. Gevaert, apparurent les Graduels, on dépassait assez les limites de l'octave pour avoir ces morceaux mixtes qui vont du plagal à l'authentique, et vice-versa. Cette extension de l'échelle s'appliquera de même à tous les morceaux de quelque ampleur : offertoires, répons, etc. Etait-il donc possible de s'occuper, au moins pour ces morceaux, des *espèces d'octaves* ?

M. Gevaert n'a étudié que les antiennes. Quand bien même elles seraient plus anciennes que les graduels, ce dont nous doutons, leur peu de développement suffirait à lui seul pour les empêcher de prendre une échelle trop étendue : mais justement à cause de cela, que prouvent les antiennes ?

Au contraire, prenons un morceau mixte des cinquième et sixième modes : si l'on mélange les deux octaves anciennes dans un même morceau, elles resteront chacune à leur diapason et nous aurons la plus haute Ff (de *fa*) qui serait l'hypolydienne et la plus basse Cc d'*ut*) qui serait la lydienne. Ainsi, leur dénomination serait absolument contraire à la réalité. Dans l'ordre des échelles, au contraire, c'est-à-dire, en renversant l'ordre des gammes, les dénominations deviennent rationnelles. Quoi d'étonnant, dès lors, à ce que l'on ait suivi cet ordre.

En outre, un nouvel élément s'introduisait qui, même dans les morceaux de peu d'étendue, causait une divergence avec les modes anciens; je veux parler de la *finale*. A quel moment eut-elle toute son importance ? Il serait difficile de le dire, mais il faudrait, en tout cas, la faire dater d'avant S. Grégoire. Si l'on trouve des morceaux de plain-chant qui ne paraissent pas appeler une finale déterminée, on trouve à tous les morceaux de même finale un air de parenté qui permet de les classer d'après cette particularité.

Or il y avait sept finales possibles : les quatre terminaisons mentionnées dans nos traités de plain-chant; celle de *la*, qui subsiste encore pour bon nombre de morceaux; et, plus rarement celles de *si* et d'*ut*. De plus, une même finale correspondait à deux classes de morceaux qui différaient entre eux comme les variétés d'un même genre. Aussi a-t-on créé deux modes par finale, ce qui en porterait le nombre à dix et même à quatorze. On a réduit ce nombre à huit, ou plutôt, on a réussi à déguiser les six derniers, mais si le nombre ancien subsiste, les modes du plain-chant n'ont rien de commun avec ceux que définit la doctrine des temps antérieurs.

Pour le prouver, il nous suffirait de remarquer deux modes bien différents, le 1er et le 8e, qui emploient la gamme de *ré*. M. Gevaert, pour éviter cette objection, donne au huitième mode la gamme de *la* avec un *fa dièse* qui, d'après lui, serait venu postérieurement s'intercaler dans ce mode qu'il appelle *éolien* ; et cela, dit-il, selon toute apparence. Comme si une apparence suffisait pour étayer une hypothèse ! Et ce n'est même

pas une apparence, car la gamme de *la*, avec *fa dièse* et *fa naturel* n'est qu'une transposition arbitraire et inutile de la gamme de *ré* avec *si bémol* et *si naturel*, absolument régulière en plain-chant.

On trouve de même deux modes sur la gamme de *mi*, pour ne pas parler de celles de *fa* et de *sol*. Rien que cela nous forcerait à dire que la gamme n'était pas le seul élément qui distinguait les modes; elle n'eut même bientôt qu'une importance secondaire, tandis que la finale alla toujours en accentuant ses exigences.

Cette question des finales a embarrassé M. Gevaert: il voudrait les faire remonter aux temps antiques, et, s'il leur donnait seulement un sens de repos, il est clair que jamais il n'y a eu un morceau sans finale. Mais s'il s'agit d'un repos pressenti et désiré, sur une note fixée d'avance comme terme à la mélodie, nous ne croyons pas que les anciens aient eu, à vraiment parler, des finales. Notre grande preuve, c'est qu'aucun de leurs théoriciens n'en parle. L'échelle musicale avait, dans les temps anciens, assez d'importance et de variété pour constituer à elle seule la grande différence entre les morceaux. La finale, qui parait être une note quelconque de cette échelle, aurait peut-être pu créer des sous-divisions dans le mode, mais on ne les avait pas classifiées; nous concluons de là à leur peu d'importance dans les temps anciens.

On demandera maintenant comment il se fait que le plain-chant, si ses modes diffèrent des modes anciens, en a gardé les dénominations. Quand même nous ne pourrions pas répondre à cette question, qu'importe? Les règles du langage sont assez capricieuses pour défier une explication *a priori*. Pourtant nous croyons pouvoir donner une raison de cette anomalie dans les termes. Quand on invente une doctrine, on ne manque pas de trouver des mots nouveaux, ils évitent de la confusion et en même temps, ils flattent l'amour propre du savant. Mais quand une théorie s'établit petit à petit, par des accessions insensibles; quand, parti d'un faible écart initial, on arrive, après une longue période, à une forme nouvelle pour l'art, il est presque impossible d'avoir des dénominations en rapport avec le changement accompli. Au commencement, elles paraîtraient sans objet; personne ne pensant que la petite dérogation faite aux règles anciennes finira par aboutir à un art nouveau. A la fin, on n'ose plus changer les mots anciens, car on s'est habitué au bouleversement apporté dans leur sens. C'est ainsi que l'on trouve dans chaque langue des termes qui n'ont plus leur signification primitive. Ce qui est arrivé à tant de vocables est arrivé de même pour les anciens noms grecs des différents modes. Au lieu de chercher des détours sans fin pour expliquer comment ils signifieraient toujours la même chose, étudions séparément, et les modes grecs, et les modes ecclésiastiques, et osons proclamer la différence bien réelle qui, tout en séparant les deux arts, ne fait injure à aucun.

E. SOULLIER. S. J.

LE PLAIN-CHANT DE LA SYNAGOGUE

Par le Rev. Francis L. COHEN

Il existe en Angleterre, depuis une dizaine d'années, une société qui, sous le titre de *The plainsong and mediœval music Society*, s'occupe de propager la connaissance et l'étude du chant grégorien parmi les membres de l'église anglicane. Cette société, qui a à sa tête des prélats anglicans et des musiciens de haute valeur, a déjà publié plusieurs ouvrages remarquables, entre autres, le *Graduale Salisburiense*, fac-similé d'un graduel manuscrit du XIIIe siècle. Elle organise des *lectures*, où des conférenciers de mérite traitent les questions relatives à l'art grégorien et à la musique du moyen-âge. Dans une de ces conférences, le Rev. Francis L. Cohen, de la Synagogue de Walworth, a lu un rapport très apprécié sur le *Plain-chant de la Synagogue*, qui a été ensuite reproduit, avec des spécimens de musique Israëlite, dans les colonnes de l'*Organist and Choirmaster*, (Juin 1897 à Janvier 1898).

Nous avons pensé qu'une traduction de ce travail serait lue avec intérêt par tous ceux qui s'occupent d'études grégoriennes. En faisant ressortir les nombreuses analogies qui existent entre le chant de l'Eglise et celui de la Synagogue, il semble donner raison aux savants qui leur attribuent une commune origine.

J. D.

« La race Juive paraît s'être distinguée de tout temps par une facilité singulière dans l'art de la vocalisation, même depuis ces jours bibliques où son Temple se faisait remarquer par l'organisation savante de sa musique, quand les chants de Sion étaient renommés jusque sur la terre étrangère. Il serait facile de montrer qu'à toutes les époques, le Juif s'est plu à associer à son culte journalier, et même à l'étude de la Loi, certaines formes d'intonation mélodieuse. La littérature hébraïque nous fournit la preuve que, depuis les temps les plus anciens, l'officiant devait réciter en chantant toutes les paroles du texte qu'il prononçait à haute voix. Ce dut être même à une époque très reculée, que la récitation syllabique sur une seule note commença à se développer en *cantillation* et devenir une espèce de plain-chant. Non pas cependant que cette saveur antique se révèle invariablement à celui qui visite par hasard une synagogue; car les intonations Juives, de même que la Liturgie Juive, sont « le résultat d'un travail de milliers d'années. » Il est donc nécessaire de se rappeler l'histoire de la Liturgie, quand on examine l'origine de telle ou telle tradition musicale de la Synagogue. Ces considérations littéraires sont du plus haut intérêt en elle-mêmes, mais il suffira de les résumer ici brievement.

« Celui qui étudie la littérature Hébraïque, en comparant les témoignages contemporains de l'antiquité avec la pratique moderne, apprend que la tradition a été, et est encore, une force de vitalité intense dans la vie et dans les coutumes Juives. Il y trouve la preuve incontestable que la musique de la Synagogue,

en prenant ce mot dans le sens le plus large, embrasse depuis les trompettes qui donnaient le signal dans le désert après l'Exode, ou même du chant de Miriam après le passage de la mer Rouge, jusqu'aux compositions de notre époque. Il est clair que dès le temps d'Esdras, sinon dès celui de David, le Juif, dans chaque génération successive, a été exhorté à élever sa voix dans le Sanctuaire, et que, depuis une date très reculée, on a jugé plus convenable de déléguer à un Préchantre professionnel, appelé *Magré* (Lecteur), dans le Temple, *Cheliah Sibbour*, (Messager de la Congrégation), ou *Hazzan* (Surveillant), dans la Synagogue, ce qui à l'origine avait été le devoir et le privilège des personnes privées. Ainsi il y a eu, et il y a encore, une suite non interrompue d'hommes qui font leur spécialité du plain-chant de la Synagogue, par le moyen desquels la tradition s'est perpétuée jusqu'à nous. Ces spécialistes ont aussi dans chaque génération succesive augmenté leur répertoire, suivant le goût spécial de leur époque.

« Bien qu'une portion considérable de la musique qu'on entend dans une synagogue doive être éliminée comme moderne, il en reste cependant une quantité qui a bien son importance ; entre autre, la plupart des intonations de l'officiant, connues sous le nom technique de *Hazzamouth* (chant du préchantre), qui sont essentiellement du plain-chant.

« Les plus anciennes traditions vocales des Juifs sont fixées dans les *Neginoth* (cordes, notes musicales), ou dans les *Tuamin* (ornements, tropes). Ce sont les accents qui marquent la cantillation du texte de la Sainte Ecriture. La rapidité modérée avec laquelle on les chante, rendent ces récitatifs juifs plus brillants et plus expressifs que ne le feraient soupçonner tout d'abord le terme de « cantillation. » La lecture du texte sacré n'est pas du tout abandonnée à l'initiative arbitraire du lecteur. Il est vrai que dans les rouleaux de parchemin dont on s'est toujours servi, et dont on se sert encore, le texte est écrit avec les seules consonnes, sans aucun autre signe. Mais, dans les Bibles hébraïques imprimées, de même que l'on trouve les points-voyelles ajoutés au texte pour en marquer la prononciation, ainsi trouve-t-on les accents toniques ajoutés pour indiquer la cantillation. « Prenant ces accents comme signes de notation, l'officiant doit consacrer un temps considérable à apprendre par cœur le chant mélodique de la leçon, qui compte en moyenne une centaine de versets pour le service du Sabbat. On distinguait anciennement dans les accents eux-mêmes, (points, traits ou crochets,) deux formes, la forme Palestinienne et la forme Babylonienne ; mais celle dont se servent aujourd'hui tous les Juifs, a été fixée par l'Ecole des Massorètes de Tibériade, antérieurement au VIIe siècle. Ils eurent pour origine les signes que les lecteurs avaient coutume de marquer sur leurs rouleaux privés. La table entière de ces signes, — on en compte une trentaine, — se trouve dans toutes les grammaires Hébraïques et spécialement dans les admirables volumes du Dr Wickes, sur les Accents. Vous remarquerez qu'ils ont quelque ressemblance avec les neumes du chant grégorien. Comme eux, ils répondent à tous les besoins du lecteur qui a

appris tout d'abord, par la tradition orale, la cantillation elle-même. Mais, si ce n'est dans leur origine, au moins dans leur fonction, ils sont tout à fait différents des neumes Chrétiens : Grégoriens, Bysantins ou Arméniens. Car leur fonction principale est de marquer avec la plus scrupuleuse fidélité, la relation et la dépendance mutuelle des mots de chaque phrase. C'est en pratique une notation grammaticale, qui marque la *dichotomie,* ou division et subdivision en deux moitiés ; car la phrase Hébraïque, soit en prose, soit en poésie, est construite rythmiquement sur le modèle de la période dans la musique mesurée, avec ses demi-cadences et ses cadences parfaites. Il s'en suit que plus la phrase est longue et développée, plus son accentuation est compliquée : la cantillation n'ayant pris la place du récitatif *recto tono*, que pour faciliter l'intelligence du texte. L'accentuation Hébraïque est par là même une ponctuation grammaticale nuancée de la manière la plus délicate et, de plus, elle possède une importance herméneutique d'une haute valeur. Ces neumes, par leur position, marquent aussi la syllabe accentuée de chaque mot, qui, en Hébreu, doit être soit la dernière, soit plus rarement, la pénultième. Je crois que l'on peut conclure des allusions accidentelles faites par quelques écrivains qu'ils sont, à proprement parler, une *chirographie*, ou un dessin grossier des mouvements de la main du maître. Cela nous amène à examiner leur valeur musicale, qui doit naturellement avoir existé sous une forme bien développée, longtemps avant qu'on ait inventé pour la représenter aucune sorte de notation.

(*à suivre*).

MUSIQUE RELIGIEUSE

Nous nous empressons de signaler aux maîtres de chapelle les compositions suivantes, pour voix et pour orgue, récemment parues chez Marcello Capra, l'éditeur bien connu de Turin, 9. via Berthollet. Elles se recommandent par leur caractère sérieux, leur correction élégante et le souffle d'inspiration religieuse qui les anime. Si quelques-unes réclament des voix bien exercées, d'autres sont à la portée des chœurs les plus modestes. Une maîtrise d'ailleurs qui se bornerait à ne vouloir chanter chanter que de la musique facile, tomberait bientôt dans la vulgarité. On doit tendre à un idéal plus élevé, et, par une application constante, se rendre apte à exécuter et à faire goûter du public les chefs-d'œuvre de l'art polyphonique.

ORESTE RAVANELLO. Messe VI, en l'honneur de S. Joseph, à 4 voix mixtes (Sopr. cont. ten. et basse), avec accompagnement d'orgue. La partition net : 2 fr.; chaque partie séparée : 0 fr. 30.

DU MÊME. Messe brève et facile en l'honneur de S. Pierre-Orseolo, pour 3 voix d'hommes, avec accompagnement d'orgue. La partition net : 1 fr. 80 ; chaque partie séparée : 0 fr. 30. Ces deux messes sont chantantes et n'offrent pas de difficultés. Le thème initial, diversement développé, s'y fait entendre fréquemment dans les différentes parties et donne de l'unité à toute l'œuvre.

ANTONIO CICOGNANI. *Ave Maria* à 8 voix mixtes pour 2 chœurs, sans accompagnement. Partition : 1 fr. 25 ; chaque partie : 0 fr. 10. Excellente composition dans le style palestrinien.

DU MÊME. *Coram Tabernaculo.* Cinq motets à 4 et 8 voix. 1 *O Salutaris*, 2 *Pange lingua* et 2 *Tantum ergo.* Partition : 1 fr. 60 ; chaque partie : 0 fr. 30. Les 3 premiers morceaux sont à 4 voix inégales sans accompagnement, le quatrième à 4 voix inégales avec accompagnement et le cinquième à 8 voix inégales et 2 chœurs, sans accompagnement. Ces cinq motets sont également remarquables et bien appropriés au culte de l'adorable sacrement.

CARLO BORTOLAN. *Caro mea*, Motet à 4 voix mixtes (contr. ten. barit. basse), avec accompagnement d'orgue. Partition : 1 fr. 25 ; chaque partie : 0 fr. 15.

DU MÊME. Deux *Pange lingua*, à 3 voix mixtes (contr. ten. basse). Le chant est fait par le ténor. Partition : 1 fr. ; chaque partie : 0 fr. 15.

DU MÊME. *Ego sum panis*, Motet pour 2 voix de femmes ou d'enfants, avec accompagnement d'orgue. Partition : 0 fr. 70 ; chaque partie : 0 fr. 10. Ces divers motets sont à la fois faciles et très pieux.

GAETANO FOSCHINI. *Ego sum resurrectio*, Antienne à 5 voix inégales (2 sopr. alt. ten. basse), sans accompagnement. Cette antienne, inspirée du motif liturgique, à sa place marquée dans les obsèques solennelles.

CARLO S. CALEGARI. Sonate pour sortie, pouvant être exécutée sur l'orgue ou l'harmonium, avec partie de pédale non obligée : Prix : 0 fr. 80.

LUDGI BOTTAZZO. Prélude pour grand orgue (2 claviers et pédale obligée). Prix 1 fr. 25.

ARNALDO GALLIERA. Cinq pièces pour orgue (pédale obligée). Prix : 2 fr. 50. Ce recueil contient : Prélude, adagio, morceau de procession, Noël et Marche nuptiale.

M. ENRICO BOSSI. Cinq pièces pour harmonium. La série complète : 4 fr. Offertoire, Graduel, *Canzoncina* à la Vierge Marie, *In memoriam* (Interlude), *Laudate Dominum* (finale).

L'auteur a écrit une partie de pédale *ad libitum*, pour ceux qui veulent exécuter ces morceaux sur l'orgue. Moyenne difficulté.

BIBLIOGRAPHIE

Le chant des Fidèles à l'église, *par L'abbé* J. SABOURET, *aumônier des Norbertines, au Mesnil-Saint-Denis (Seine et Oise). — Prix : 25 cent., franco : 30 cent., chez l'Auteur.*

L'auteur de cette brochure est d'avis, que tous les fidèles devraient prendre part au chant des offices, et il cite à l'appui de sa thèse de nombreuses décisions qui montrent que tel est en effet l'esprit de l'Eglise. Il recommande, comme moyen pratique d'arriver à ce but, de former tout d'abord au chant liturgique, les enfants qui fréquentent les catéchismes, puis d'organiser des chorales parmi les jeunes gens de la paroisse. Assurément, tout cela est fort désirable ; mais tant que, sous prétexte d'archéologie, on continuera à dénigrer et à repousser le chant *traditionnel*, le seul que l'Eglise approuve, tant qu'on s'obstinera à enseigner aux Séminaristes un chant différent de celui que nos pères ont pratiqué et que le peuple est accoutumé à entendre, il sera difficile d'arriver à aucun résultat sérieux.

CORRESPONDANCE

Les diatribes de M. Dabin nous ont valu de nouveaux abonnés. Voici quelques extraits de leur correspondance, qui prouvent que tout le monde ne pense pas comme lui au sujet de notre Revue et du système bénédictin.

27 Octobre 1898.

Monsieur,

Je vois qu'il est question, dans la *Revue de chant grégorien* de Grenoble, d'une Revue que vous publiez à Marseille, également sur le plain-chant, je suppose. Je vous serais très reconnaissant de m'en envoyer quelques numéros à titre de spécimen.

Depuis 1868, j'étudie le plain-chant grégorien et, malgré toute ma bonne volonté, je ne puis admettre le rythme des Pères Bénédictins. Il est contraire au texte très clair de Guy d'Arezzo, qui devait bien savoir, lui, comment on chantait le chant de saint Grégoire.

5 Novembre 1898. — Je vous prie de m'envoyer les trois années parues de votre *Revue du chant grégorien*, ainsi que ce qui est paru de la quatrième année...

Remerciez donc M. l'Abbé Dabin. Ce sont ses *Jocularia* que j'ai lus dans la *Revue* de Grenoble, qui m'ont fait désirer de connaître votre *Revue*.

15 Novembre 1898. — J'ai bien reçu tout ce qui a paru de votre *Revue de chant grégorien* et c'est avec infiniment de plaisir que j'ai lu et relu cette *Revue*. Avec elle *on voit toutes les différentes opinions et chacun y discute d'une façon courtoise.*

J'ai l'honneur, etc. Th. B.

VIENT DE PARAITRE :

ÉTUDES DE SCIENCE MUSICALE

Par A. DECHEVRENS, S. J.

3 vol. grand in-8°, avec planches et de nombreux spécimens de musique.
PRIX NET : **12 fr. 50 le vol.**

Paris, chez l'auteur, 26, rue Lhomond. — En dépôt chez Mlles Blanc, Typographie musicale, 4, rue Malebranche.

Le vol. I contient : **Première Etude :** Origine et formation de l'échelle musicale.
Deuxième Etude : Développement du principe musical.
APPENDICE I. — Système modal de Pythagore et des Grecs postérieurs.
» II. — La musique ecclésiastique des Grecs modernes.
» III. — La musique gréco-romaine et l'*Octoéchos*.

Le vol. II contient : **Troisième Etude.** De la musique grégorienne. — Première partie : Le rythme grégorien d'après l'histoire. — Deuxième partie : Reconstitution du rythme grégorien.

Le vol. III contient tout un ensemble de documents, entre autres : Des chants liturgiques Juifs, Grecs et Arméniens — Le tableau des neumes usités à Saint-Gall aux IXe et Xe siècles. — Trente Messes grégoriennes, reproduites d'après les manuscrits de Saint-Gall, d'abord en traduction littérale, avec les neumes au-dessus de la portée; puis en traduction rythmique, en les adaptant à la mesure moderne.

Le Gérant : J. MINGARDON.

Marseille. — Imprimerie J. Mingardon et Cie, place Sébastopol, 11.

DEUXIÈME ANNÉE N° 3 15 MARS 1899

L'AVENIR

DE LA

MUSIQUE SACRÉE

SOMMAIRE.

Le Rythme du Chant dit Grégorien d'après la notation des manuscrits : *Appendice*, par Georges Houdard. 33
Le Rythme et l'Accent. 37
La Résurrection du Christ de Don Lorenzo Perosi. 42
Etude pratique sur la choralisation des petits séminaires (Suite) : *La question des solos*. 46

LE RYTHME DU CHANT DIT GRÉGORIEN D'APRÈS LA NOTATION NEUMATIQUE

APPENDICE

PAR GEORGES HOUDARD.

Quand parurent les premiers numéros de notre Revue, on disait dans certains groupes : « Encore une revue pour Solesmes; elle cache son jeu, mais on le devine. » Quand vint notre article touchant l'ouvrage de M. Georges Houdard, d'aucuns ajoutaient avec étonnement : « La Revue évolue. » Quand on nous vit ensuite consacrer trois articles aux *Etudes de Science musicale* du R. P. Dechevrens, l'étonnement fit place à la stupéfaction : « Quoi donc! voilà maintenant que vous donnez dans le panneau de la mensuration! »

Qu'aura-t-on dit enfin en lisant dans le numéro de février notre profession de foi relativement aux directions romaines? Nous ne le savons encore qu'à moitié. Cette fois, du moins, nul ne saurait essayer d'un blâme sérieux ni définitif. Dussions-nous d'ailleurs, en ce charmant pays de résistances

pieusement scientifiques que certains esprits ont semblé vouloir faire de notre France, rester dans un isolement relatif à cause de notre culte raisonné pour des décisions officielles qui vraisemblablement n'ont pas su plaire à tout le monde, que cela ne serait point de nature à nous trop intimider.

En réponse aux appréciations ci-dessus mentionnées ainsi qu'à vingt autres passées sous silence, qu'il nous soit permis d'observer qu'à l'égard des divers systèmes que nous avons signalés ou analysés, quelques lecteurs paraissent nous avoir prêté des préférences (nous allions dire des versatilités) dont notre rédaction, non moins que notre intention, restait fort innocente. — Il est curieux de constater qu'en notre siècle d'indépendance à outrance, l'indépendance est la chose du monde à laquelle on croit le moins... chez les autres.

Que faire? Le parti le plus sage est de suivre tranquillement son chemin, sans trop se préoccuper des jugements souvent superficiels qui vous côtoient : c'est ce que nous avons fait, c'est ce que nous ferons encore. Il faut, comme de courageux explorateurs, marcher quand même et toujours, jusqu'à concurrence... des rhumatismes ou de la paralysie, dont veuille le ciel nous préserver longtemps!

Tout cela soit dit pour nous amener simplement à l'ordre du jour : nous avons, en effet, à dire quelques mots du nouvel ouvrage de M. Georges Houdard. La tâche est facile : il suffit de laisser parler l'auteur. Sa *Table des Matières* et sa *Conclusion* vont nous donner une idée aussi précise que complète de son très intéressant travail.

Voici donc : 1° sa TABLE DES MATIÈRES.

Au Lecteur.

§ I. **Le Temps rythmique.**

Texte : *Igitur quemadmodum* (Microl., XV, 1).

— *Ad cantandi scientiam* (Pseudo-Odon).

— *Non autem parva similitudo* (Microl., XV, 10).

— *Semper tamen aut in numero vocum...* (Microl., XV, 2).

Commentaires d'Aribon et d'Aristide Quintilien.

§ II. **Syllabes simples** (*soln*).

Premier argument :

Texte : *Sicque opus est ut quasi metricis pedibus...* (Microl., XV).

— *Quomodo autem liquescant voces...* (Guy d'Arezzo, Inst. Patr.).

Deuxième argument :

Texte : *Sicque opus est*, etc.

Nuances : lettres romaniennes.

§ III. **Syllabes doubles** (*duplicatæ*).
Texte : *Non autem parva similitudo.*
— *Item aliquando una syllaba* (Microl., XV, 8).
— *Metricos autem cantus dico* (Microl., XV, 10).
§ IV. **Rythme thétique.**
Note complémentaire.
§ V. Conclusion.

Cela seul suffirait à piquer bien des curieux; mais poursuivons.

Et voici : 2° la CONCLUSION.

Nous ne pouvons pas ne pas conclure :

1° *En faveur* : de l'égalité théorique de toutes les syllabes-neumes-pieds constituant une pièce grégorienne.

2° *En faveur* : de l'égalité théorique de tous les sons composant une même syllabe ; les sons doublement ou triplement plus longs, dans cette syllabe, étant représentés dans la notation neumatique par la répétition du son à augmenter de durée.

3° *En faveur* : du mot musical juxtaposé au mot du texte qu'il fait souvent valoir musicalement ; et, du mot musical pur dans les pièces fleuries, alors que le texte s'annihile complètement en tant que déclamation oratoire.

4° *En faveur* : des nuances indiquées par les neumes et par les lettres romaniennes inventées dans ce but.

5° *Contre* le système bénédictin, qui crée : 1° des groupements nouveaux différents de ceux indiqués par les neumes ; 2° des arrêts arbitraires fractionnant les membres de phrase ; 3° des longues et des brèves arbitraires (noires et croches dans la transcription bénédictine en notation moderne) contraires au sens mélodique et harmonique des groupes neumés, etc.

6° *Contre* le système mensuraliste qui crée, de force, la mesure moderne, et non le rythme mesuré par pieds-syllabes équivalents en durée (temps modernes) enseigné par les théoriciens médiévaux.

7° *Contre* la scission arbitraire des groupes neumatiques ; scission créant des appuis arbitraires et déplaçant les ictus fondamentaux représentés par les groupements neumatiques et affirmatifs de la régularité du rythme musical.

8° Enfin *contre* l'interprétation par longues et par brèves proportionnelles de chaque élément neumatique selon qu'il est affecté ou non de « *Virgula plana apposita* », parce que : 1° les divergences de manuscrit à manuscrit d'une même école, touchant ces signes, s'y opposent ; 2° les syllabes, ainsi composées, détruisent la constitution théorique de chacune d'elles correspondant à un pied rythmique, et créent des inégalités arbitraires entre les rythmes successifs, contrairement aux principes guidoniens.

Citons encore les lignes suivantes, qui couronnent la *Conclusion*, et qui nous semblent particulièrement intéressantes.

En ce qui concerne ma théorie, on devra me rendre cette justice que :

1° Seul de tous les théoriciens, peut-être, je respecte scrupuleusement

le groupe neumatique en le traduisant par un groupe noté à la moderne, et que, tel on voit le groupe transcrit dans mes exemples, tel on retrouve le signe neumatique qui lui correspond.

2° Seule ma théorie est un bloc compact correspondant au bloc médiéval, et nullement un assemblage de principes contradictoires sans liens entre eux et s'appuyant comme faire se peut sur des phrases tronquées des textes médiévaux.

Qu'il me soit permis en terminant : 1° de remercier, sans distinction, tous ceux qui m'ont fait l'honneur de critiquer mon travail, et 2° d'affirmer, une fois de plus, que je ne suis l'adversaire systématique de personne ; bien plus, je respecte profondément tous mes adversaires, et, si je me permets d'attaquer leur théorie comme chacun est libre d'attaquer la mienne, c'est qu'au-dessus de nous tous il y a la *Vérité* dont personnellement je suis altéré.

Ces derniers mots, nous les attendions. — Un jour que nous complimentions M. Houdard sur la beauté artistique de certaines de ses traductions rythmiques, il nous répondit : « La beauté, je ne m'en soucie que très secondairement. Que telle pièce paraisse ravissante selon le rythme bénédictin, telle autre selon le rythme du R. P. Dechevrens, telle autre selon mon rythme à moi, cela m'est égal. Ce qui me préoccupe essentiellement, c'est que la traduction soit *vraie*, c'est que l'interprétation figurée par la notation moderne soit la photographie des neumes. Cherchons la vérité, toujours la vérité, rien que la vérité. »

Il est prudent de ne point juger à première lecture les ouvrages de M. Houdard, et particulièrement l'*Appendice :* à la moindre distraction, en effet, la densité et la profusion des arguments expose le lecteur à perdre la grande ligne et à se laisser absorber par de très captivants détails au détriment de l'ensemble. A seconde et à troisième lecture, au contraire, l'accessoire vient se grouper magiquement autour du principal, et l'on éprouve une satisfaction intellectuelle très intense à voir combien dans un tel système tout est compact et bien déduit.

Nous savons des gens que sans le vouloir M. Houdard a mis réellement à la torture. Après une étude consciencieuse de son système, ils se disaient : « N'en doutons plus ; voilà la vérité. » Puis, une fois émoussé le vif des premières impressions, retombés dans le domaine pratique et sous l'influence des habitudes ou des clichés qu'on décore du nom de traditions, ils se ravisaient : « Non, ce n'est point possible : le système du groupe-temps ne se rattache à rien de ce qu'on

nous a communément enseigné. » Ensuite, par le fait d'une nouvelle étude du système, ils étaient empoignés de nouveau : « Malgré tout, c'est celui-là qui doit être le vrai. » Tel Galilée, invaincu, s'écriant après son amende honorable : « *E pur si muove!* » Chers indécis, avec l'*Appendice*, vos épreuves vont renaître, d'autant plus vivaces qu'il éclaire et corrobore étrangement le système, et que pourtant les clichés et les habitudes sauront ne rien perdre de leurs enchantements.

M. Houdard ajoute en note au bas de sa conclusion :

C'est parce que je cherche la *Vérité* pour elle-même que je ne veux publier officiellement aucun recueil avant d'avoir derrière moi un nombre respectable d'adhésions formelles; et je puis dire, sans fausse modestie, que de tous côtés (France et Etranger) on me poursuit sans relâche pour la publication d'une *traduction complète du manuscrit n° 339 de Saint-Gall.*

Nous ne craignons point d'ajouter notre adhésion à celles qui déjà sont acquises. Le R. P. Dechevrens a su nous donner tout un volume de documents. Et, des traductions de M. Houdard, nous ne possédons encore que quelques tronçons, ceux qui étaient rigoureusement indispensables pour mettre en lumière ses théories : or, c'est vraiment trop peu. Les théories nous ont vivement intéressés; mais elles ne suffiront plus désormais, et dès à présent nous réclamons ce qu'elles nous ont fait espérer et ce qui doit les suivre nécessairement, le recueil de mélodies auxquelles elles servent de base. Que M. Houdard n'en doute pas : bien des artistes sont à l'affût et sauront de bien des façons utiliser ces mélodies quand il voudra bien en faire part au public.

Nous les attendons.

A. Gabert.

LE RYTHME ET L'ACCENT

Dans le rythme oratoire, tel que l'entend l'école bénédictine, « la note simple n'a point de valeur par elle-même, mais elle emprunte toute celle qu'elle peut avoir à la syllabe à laquelle elle correspond. Le texte, dans le chant syllabique, doit régler en souverain le mouvement du rythme.

« Si la note du chant correspond à une syllabe accentuée,

elle sera accentuée; si elle se rapporte au contraire à une syllabe obscure, elle sera faible et obscure. — Ainsi la syllabe qui dans chaque mot est destinée à recevoir l'accent doit le conserver et le conserver seule; en ce sens du moins que cette syllabe sera toujours plus fortement marquée. » (*Les Mélodies grégoriennes*, pp. 83, 121, 122.)

Toutes les notes ont donc, d'après Dom Pothier, une durée approximativement égale, mais « on doit marquer avec plus de force la syllabe qui porte l'accent. » (*Ibid.*, p. 124.)

Tel est aussi l'enseignement de Dom Bourigaud qui, avec les éditeurs de la *Paléographie musicale*, affirme « que dans l'exécution du chant grégorien la règle des règles est l'accentuation », et encore que « c'est le texte qui donne sa forme au chant ». (*Revue du chant grégorien*, Mai 1897, p. 108. — Août 1895, p. 15.)

La conséquence de cette doctrine serait que le texte est le maître absolu et que le chant n'est que son esclave. Mais alors, que devient la prééminence de la musique et du rythme musical si souvent proclamée par les auteurs anciens et par les théoriciens du moyen âge? « Dans la musique, dit Denys d'Halicarnasse, ce sont les mots que l'on subordonne au chant et non le chant que l'on soumet aux paroles. Il en est de même pour le rythme. La diction rythmique et musicale transforme les syllabes, les allonge et les raccourcit, de manière bien souvent à intervertir leurs qualités; car ce ne sont point les temps que l'on règle sur les syllabes, mais bien les syllabes sur les temps. » (*De composit. verb.*, XI.) Au dire de Quintilien : « Architas et Aristoxène croyaient que la grammaire doit être soumise à la musique. » (*Instit. orat.*, I, 11.)

L'auteur des *Instituta patrum*, fixant les règles de la psalmodie, enseigne également la supériorité de la musique sur le texte : « Les cadences tonales sur les dernières notes des médiations et des finales doivent se faire, non pas suivant l'accent grammatical, mais suivant la mélodie musicale du mode. Comme le dit Priscien : *Pas plus que la divine Ecriture, la musique n'est soumise aux règles de Donat.* » (Gerbert, *Scriptor.*, I, p. 6.)

On voit par ces citations à quel point le système bénédictin, qui fait dépendre le rythme musical de l'accentuation grammaticale, s'écarte de l'enseignement traditionnel. Et puis,

quand le texte fait défaut, par exemple dans les vocalises de 30 notes et plus sur une seule syllabe, qu'est-ce qui déterminera les notes fortes et les notes faibles ?

Dom Mocquereau, qui trouve dans le chant grégorien « des mesures simples ou composées de toutes espèces à 1, 2, 3, etc., jusqu'à 12 temps », veut que « tous les temps forts de la musique et du rythme, toutes les notes expressives, comme les *pressus*, les *strophicus*, quoique semés irrégulièrement dans le tissu mélodique, soient toujours à leur place régulière au commencement de la mesure. » (*Tribune de Saint-Gervais*, Janvier 1897, p. 3.)

Mais à quel signe distinguera-t-on les mesures de 1 à 12 temps ? Et peut-on reconnaître dans cette succession irrégulière de temps, dans cet assemblage confus de notes, le caractère essentiel du rythme qui a toujours été considéré comme « l'ordre dans le mouvement, *movet ordinate* » ?

Bien plus artistique et plus rationnel est le système du R. P. Lhoumeau qui donne la prépondérance à l'accent mélodique — appelé par lui *rythmique* — sur l'accent verbal, et distingue dans chaque neume une *thésis* et une *arsis*. Seulement, il prend ces dénominations non pas dans le sens des rythmiciens, qui entendent par là uniquement le mouvement de la main ou du pied s'abaissant ou se levant pour marquer la mesure, mais dans le sens des grammairiens qui désignent par ces mots l'accent grave et l'accent aigu.

« On voit donc dans le rythme, dit-il, deux accents : l'un métrique, et au frappé, c'est le temps fort de la mesure ; l'autre, rythmique, et au levé, c'est l'*arsis*. Le premier est un coup, un *ictus* ; le second est un élan. Ainsi, c'est de 2 en 2 notes, ou au plus de 3 en 3 notes, que reparaît le temps fort ou la partie forte du temps (quand le temps se divise). Tout rythme, en effet, se ramène en dernière analyse à une proportion binaire ou ternaire. » (*Tribune de Saint-Gervais*, Août 1895. pp. 7, 8.)

Il y a sans doute un élément d'*ordre* dans cette division de la phrase mélodique en petits groupes de 2 ou de 3 notes ; mais on pourrait objecter que la mélodie elle-même ne s'y prête pas toujours. Où placera-t-on l'arsis et la thésis quand le chant se maintient sur une série de sons d'égale hauteur, par exemple dans les *strophicus* qui comptent parfois jusqu'à cinq, ou même sept notes répétées ?

« Il est donc inutile et même impossible, dit avec raison

Dom Pothier, d'identifier, au point de vue du temps fort, l'accent aigu du discours ou l'accent tonique qui vient relever de distance en distance certaines syllabes, et l'accent aigu de la musique qui n'a ni la même régularité, ni la même alternance. Souvent, par exemple, celui-ci soutient la voix sur plusieurs syllabes de suite à une égale hauteur ; ce qui obligerait à donner plusieurs temps forts successifs, sans mélange de temps faibles, et serait destructif de tout rythme et de tout accent. » (*Les Mélodies grégoriennes*, p. 73.)

Tous les systèmes qui font dépendre le rythme soit de l'accent verbal, soit même de l'accent mélodique, confondent deux parties de la musique tout à fait distinctes : le rythme et le *mélos*. Les écrivains de l'Antiquité, en effet, définissent le rythme comme la mesure des temps, tandis que l'élévation ou l'abaissement de la voix est le propre de la mélodie.

« L'acuité ou la gravité du son, enseignait Martianus Capella au ve siècle, forme la mélodie ; l'art du rythme, au contraire est tout entier dans les nombres. Le rythme est donc une composition formée de temps perçus par les sens et disposés suivant un certain rapport, un certain ordre. (*De nuptiis philologiæ*, IX.)

Et saint Augustin au ive siècle : « La raison s'aperçut que les sons ne lui offraient qu'une matière sans valeur, à moins qu'ils ne fussent *informés* par la mesure certaine des temps et une sage alternative d'acuité et de gravité : *Nisi certa dimensione temporum et acuminis gravitatisque moderata varietate soni figurarentur*. Elle reconnut que cela se trouvait en germe dans la grammaire, où, en examinant les syllabes avec une soigneuse attention, elle avait appelé *pieds* et *accents* ces modifications du son. Quand les pieds n'allaient pas au delà d'une limite fixe après laquelle ils revenaient, c'étaient des *vers*. Quand ils n'avaient pas de limite déterminée et qu'ils se suivaient cependant dans un ordre rationnel, elle nomma cet arrangement *rythme*, ce qui n'est autre chose que ce que nous appelons *nombre* en latin. » (*De ordine*, II, 14.)

Voilà les deux parties constitutives de la musique qu'il faut bien se garder de confondre : le *rythme*, formé de *pieds* qui se succèdent dans un certain ordre, et la *mélodie*, qui n'est qu'un assemblage varié d'*accents* graves ou aigus.

Tel est l'enseignement de tous les Anciens. M. Benloew, dans les lignes suivantes, explique avec beaucoup de clarté cette similitude des accents et des sons musicaux : « Les ac-

cents grecs et latins étaient une modulation, une cantilène qui accompagnait le discours, et nullement des coups de voix, ce qu'ils sont dans nos idiomes ternis et dépourvus de sonorité. Pour se faire une idée juste du langage des Anciens, il faut se mettre au piano ; là les longues et les brèves indiqueront la mesure, la durée des sons ; les accents indiqueront les hauts et les bas de la voix. La quantité des syllabes, ajoute-t-il, avec Aristophane de Byzance, répond aux mesures; les accents répondent aux sons de la musique. » (*Précis d'une théorie des rythmes*, première partie, p. 36.)

C'est donc aller contre la doctrine de toute l'Antiquité que de vouloir faire de l'accent l'élément constitutif du rythme et de confondre la syllabe accentuée avec l'arsis ou la thésis de la mesure. Dans les hymnes de Delphes, les plus anciens morceaux de musique grecque qui nous soient parvenus, la syllabe accentuée se place tantôt à la thésis, tantôt à l'arsis, et indifféremment sur le 1er, le 2e, le 3e, le 4e ou le 5e temps de la mesure, — ces hymnes étant en rythme péonique ou mesure à cinq temps; — seulement, cette syllabe y porte toujours une note au moins aussi élevée, mais jamais plus basse que les autres syllabes du même mot.

Cette dernière particularité se retrouve dans certaines pièces du répertoire grégorien, mais elle est loin d'y constituer une règle générale. Chez les Grecs même, on ne l'observait pas toujours, et dans les chants qui ne remontent qu'aux premiers siècles de notre ère, elle est le plus souvent violée.

A partir du IVe, ou même du IIIe siècle, l'accent subit une transformation, au moins dans le langage parlé. Il n'est plus caractérisé par une élévation de la voix, mais par un allongement de la syllabe accentuée qui augmente de durée au détriment des autres syllabes. De *tonique*, l'accent est devenu *quantitatif;* il peut alors constituer un nouvel élément rythmique et c'est ce qui explique que la poésie rythmique du moyen âge soit basée sur l'accent. Mais, ne l'oublions pas, l'accent n'était plus ce qu'il était autrefois ; il avait changé de nature et s'était substitué à la prosodie pour déterminer la la longueur des syllabes.

Cependant l'accent *quantitatif* ne paraît pas avoir influé sur le rythme des mélodies grégoriennes, car les syllabes accentuées y sont bien souvent moins chargées de notes que les syllabes faibles, et même les pénultièmes brèves, qui, dans la prononciation vulgaire, disparaissaient complètement, y

sont ornées de longues vocalises; ce qui prouve bien qu'au point de vue musical, l'accent n'avait alors aucune valeur rythmique. On n'en tenait pas compte non plus à l'époque de Guy d'Arezzo, comme lui-même en fait la remarque.

Déjà même, au temps de saint Augustin, cette indifférence pour la valeur des syllabes était passée dans la pratique musicale, comme en témoigne ce passage du saint Docteur: « La musique, à qui il appartient en propre de déterminer la mesure proportionnelle et le rythme des sons, demande uniquement que les syllabes soient abrégées ou allongées suivant les lois du rythme musical. » (*De musica*, II, 1.)

D'ailleurs, l'école bénédictine, contrairement à l'opinion de tous les philologues, rejette l'accent *quantitatif*, pour ne s'occuper que de l'accent *tonique*. Or, les témoignages que nous avons apportés démontrent surabondamment que cet accent, marqué par le *ton* de la voix, correspond à cette partie de la musique que les anciens appelaient *harmonique* ou *mélos*, et qui s'occupe uniquement des sons et de leurs intervalles, tandis que la *rythmique* réglait les mouvements et mesurait la durée des temps; distinction nettement définie dans ce texte bien connu d'Aulu-Gelle : *Longior mensura vocis* RYTHMUS *dicitur*, *altior* MELOS. (*Noctes atticæ*, XVI, 18.)

J. DUPOUX.

LA RÉSURRECTION DU CHRIST

ORATORIO DE DON LORENZO PEROSI

Exécuté au Cirque d'Eté, sous la direction de l'auteur.

L'*Avenir de la Musique Sacrée* devait à ses lecteurs de ne pas passer sous silence l'exécution de cette œuvre.

La jeunesse de l'auteur (26 ans), le renom que ses compatriotes s'appliquent à lui conquérir, le sujet traité et la place que celui-ci occupe dans le projet d'un cycle complet embrassant la vie du Rédempteur, méritent une mention spéciale.

Les réflexions que, par sa nature et sa facture, cette œuvre suggère, sont de deux ordres, les unes directes, les autres indirectes.

Résumons-les aussi brièvement que possible.

I

L'oratorio se divise en deux parties :

1° De la Mort au Sépulcre;

2° La Résurrection.

Musicalement parlant, et faite de contrastes, la deuxième partie a semblé supérieure à la première dont la teinte est uniformément triste.

Aussi le public, malgré les chauds applaudissements dont il a salué par exemple le chœur *Crux fidelis* et le duo des deux Marie, a-t-il semblé mieux goûter la *Résurrection*. Et néanmoins c'est la première partie qui nous a retenu davantage. Sa monotonie, artistiquement et dûment voulue, est une de ses plus grandes qualités.

Un compositeur ayant du métier pouvait, même en étant dépourvu de sentiment religieux, écrire la deuxième partie de l'oratorio, attendu que la grandeur du sujet est telle que, les contrastes dramatiques aidant, il eût été profondément touché par la « scène à faire ».

Pour ce qui est de la première partie, il n'en allait pas de même : un chrétien sincère, et à plus forte raison un prêtre, était seul capable de traiter le sujet avec la modération réclamée par le texte.

C'est pourquoi je ne cache pas mon sentiment ; mes préférences vont à la première partie; tandis que celles du public semblent avoir été à la deuxième, mieux adaptée à sa compréhension ou plutôt à ses usages.

Don Perosi a demandé qu'on veuille bien le comprendre avant de le juger : je m'y suis appliqué de tout mon être, autant qu'une seule audition d'une œuvre hier encore inconnue, et dont la partition n'était pas encore dans nos mains, pouvait le permettre.

Le compositeur a senti son sujet très vivement. Et il l'a traduit musicalement avec toute l'exactitude qu'il est permis d'attendre d'un âge où la simple intuition doit souvent suppléer à l'inévitable insuffisance de l'acquis artistique, à un âge enfin où, faute d'avoir assez souffert, l'homme n'est encore en possession que d'une partie de ses moyens.

L'exécution a été telle qu'on peut se l'imaginer de la part d'artistes consommés; mais, si matériellement elle fut à peu près impeccable, plus d'un auditeur éprouvait comme un

vague besoin d'y sentir plus profondément encore l'influence de ce souffle chrétien qu'appelait Don Perosi par son attitude aussi expressive que digne et modeste, de ce souffle chrétien qui eût vivifié les passages où un certain manque de métier semblait percer pour les oreilles habituées à analyser *ex abrupto* une œuvre musicale nouvelle.

Laissons tel critique plaider telles inégalités dans l'ensemble de l'Oratorio, et disons plutôt que la sincérité de la mise en œuvre doit intervenir pour contrebalancer l'imperfection passagère de la forme technique. D'ailleurs, quand nous faisons un retour sur nous-même et analysons nos impressions, nous avons la sensation bien nette d'avoir à réserver notre jugement définitif : une seule audition est insuffisante pour permettre de le formuler sans appel.

Ce qu'il est bien permis de dire dès maintenant, c'est qu'il y a dans cette œuvre une personnalité qui s'affirmera tôt ou tard.

On a prononcé les grands mots de *génie* et de *chef-d'œuvre*. Nous serions heureux d'y souscrire; mais il semble prudent de laisser à la postérité le soin de ces sortes de consécrations. L'auteur est doué, certes, d'un tempérament artistique très délicat, peut-être délicat à l'extrême pour le moment, vu qu'à son âge il n'a pas eu le temps d'acquérir toute l'habileté technique professionnelle, indispensable pour être à même de traduire *juste* ce qu'il ressent au dedans de lui-même. Mais tout lui viendra comme par enchantement si sa force de travail reste égale aux spontanéités de sa nature.

Le passé de Don Perosi nous est un sûr garant de son avenir.

II

La tentative Perosi est intéressante à plus d'un point de vue. Elle nous montre notamment que le métier de compositeur et les aptitudes requises pour l'exercer ne peuvent être revendiquées par les laïques comme une propriété exclusive, une propriété de nature. Perosi nous prouve qu'un prêtre peut être artiste et manier la plume sans être banal lorsqu'une saine éducation musicale lui a été donnée à temps. Il nous prouve de plus que pour être artiste on n'a pas besoin d'aller puiser ses sensations à je ne sais quelle source d'émotions mystico-païennes, et que l'homme sain d'esprit peut produire « attachant » en étant tout bonnement « soi-même ».

Aux yeux de certains laïques, les membres du clergé sont inaptes à la culture de la musique. — Cette opinion, il faut l'avouer, ne peut être que fortifiée par la lecture de la plupart des œuvres musicales des ecclésiastiques. — Le sens critique musical leur fait défaut, conséquence inéluctable d'une éducation artistique nulle, d'une instruction musicale à peine ébauchée. Double insuffisance dont le résultat le plus clair est l'éclosion, neuf fois sur dix, d'œuvres indignes de voir le jour, mal écrites, peu pensées, à contre-style quand elles en ont un ; ce qui ne les empêche pas d'être admirées et portées aux nues par des confrères complaisants, maladroits par ignorance. C'est ainsi que s'établissent ces réputations régionales, surfaites, appelées à tomber à plat aussitôt qu'elles sont soumises au jugement non prévenu d'un public instruit.

Le clergé doit donc apprendre d'abord. L'exemple Perosi montre qu'avec du travail on arrive à un résultat quand on n'a pas craint d'entendre plusieurs cloches! On me comprendra...

L'art musical n'est pas un art d'agrément : c'est un Art, le plus immatériel de tous, et partant le plus pur (1). Il est digne d'être cultivé par un ecclésiastique. Mais comme son étude technique exige des années d'un travail acharné, il faut que le prêtre qui se destine par vocation à la culture de la musique prenne *de toutes mains* la nourriture substantielle de la science qu'il devra acquérir, et surtout qu'il s'isole de confrères trop enclins à voir le doigt de Dieu dans la production d'œuvres où le travail purement humain laisse souvent à désirer, attendu que dans notre science musicale il n'y a pas de *grâces d'état!*

G. Houdard.

1. Nous sommes heureux de voir l'autorité de M. Houdard confirmer plus d'une thèse chère à notre Revue, et confirmer aussi plusieurs données que nous avions déjà ébauchées dans notre brochure, *La Musique et le Clergé*, par exemple les suivantes :

« Bien des gens ne voient dans l'art qu'une question d'amusement ou de futile plaisir. C'est au point que le langage usuel, reflet des impressions de la foule, a consacré la locution d'*arts d'agrément*, applicable, entre autres, à l'art musical.

« Mais la logique ne saurait ratifier une telle expression. L'agrément et le plaisir ne sont pour l'art que des moyens. Son but est essentiellement d'élever l'âme humaine et de la rapprocher de Dieu. Ainsi compris, l'art est chose sérieuse.

« De plus, par le fait qu'il se sert de l'élément sensible pour atteindre

ÉTUDE PRATIQUE SUR LA CHORALISATION DES PETITS SÉMINAIRES (*Suite.*)

La question des solos.

Ce serait peu d'avoir, par un exposé de choses vécues, donné corps à cette idée féconde et pleine d'avenir (déjà réalisée d'ailleurs en certains milieux aussi rares que privilégiés) de la choralisation des petits séminaires, si nous ne complétions notre modeste étude en signalant les écueils auxquels les meilleures volontés pourraient se briser irrémédiablement.

On dit, il est vrai, que jamais l'expérience des autres n'a servi à personne; et parmi les « on dit » reflets de la vulgaire sagesse, il en est peu d'aussi vrais que celui-là. Qu'importe? Le devoir d'un écrivain sincère est de poursuivre sincèrement son sujet jusqu'en ses dépendances et accessoires essentiels, pour le simple acquit de sa conscience, sans s'imposer la condition de savoir si ce qu'il écrit sera ou non mis à profit.

Parlons donc des écueils.

Le premier, nous allions dire le seul qui nous vienne à l'esprit, c'est celui des *solos*. Les solos sont la pierre d'achoppement des œuvres de choralisation, principalement quand elles ont pour facteur la seule bonne volonté et que par conséquent l'appât d'un gain matériel et le besoin de le sauvegarder ne viennent point mettre un frein aux petites passions de société.

Entendons-nous bien : nous sommes à cent lieues de con-

l'âme, il nous devient un moyen de communication, un moyen d'action sur nos semblables. Son rôle s'ennoblit d'autant.

« Enfin, par le fait qu'il peut monter jusqu'aux régions surnaturelles, et qu'il a reçu de l'Eglise la mission de nous en traduire les mystères, il devient un moyen de sanctification. Là, il est sublime. » (3e édition, pp. 5 et 6.)

« ..... Les maîtres nous ont servi à profusion la beauté des formes, mais il leur manque l'onction pieuse; leurs œuvres sont rarement de vraies prières. Par contre, quand par hasard des religieux ou des prêtres ont essayé de dire les choses du ciel dans la langue des sons, s'ils l'ont fait d'une manière touchante, c'étaient alors les formes qui manquaient, souvent même la correction la plus élémentaire.

« Il faudrait, pour faire bien, des âmes de saints initiées à la rhétorique musicale. » (P. 19.)

« ..... Quand donc serons-nous libres? Quand le clergé aura pris à tâche de conquérir, au point de vue musical, la supériorité intellectuelle et pratique qu'il possède incontestablement à tant d'autres égards. » (P. 20.)

damner le solo pour lui-même. Tout le monde sait le charme que l'interprétation individuelle donne à une composition mélodique, le charme aussi qui résulte d'une alternative bien ménagée de solos et de chœurs, etc. Le solo est l'une des puissances de notre musique moderne; il est l'une des composantes principales du relief; sans lui la musique dramatique serait infiniment réduite dans ses moyens. En principe donc laissons au solo sa royauté. Mais, pratiquement, tâchons de l'analyser au point de vue de son application à l'étude spéciale que nous avons entreprise de la choralisation dans les petits séminaires et dans les maisons d'éducation en général.

Il est à propos d'observer tout d'abord que dans les maisons en question on ne trouvera que fort rarement (pour ne pas dire jamais) des sujets assez bien doués et formés d'assez longue main pour prétendre dûment au rôle de solistes. Par conséquent, ce que nous avons appelé le charme de l'interprétation individuelle y devient presque un mythe. Cette seule raison suffirait pour en faire exclure *a priori* le genre solo.

Notons aussi que dans notre étude il s'agit avant tout de l'organisation de la musique religieuse. Or, à l'église, il semble qu'il ne doit y avoir qu'un seul soliste, le prêtre, ou, pour être plus précis, le célébrant: encore celui-ci n'est-il soliste que pour prier au nom de la collectivité et parce qu'il a reçu dans ce but une mission officielle et spéciale. Hors de lui, il n'y a que *la masse* des fidèles, dont la prière musicale, homophone ou polyphone, est infiniment plus belle, plus touchante et plus digne du lieu saint, à l'état collectif qu'à l'état individuel. A ce point de vue aussi, le genre solo devrait être au moins très réduit, sinon rejeté tout à fait.

Entrons plus avant dans notre sujet. — Nous découvrirons, en y regardant de près, que le genre solo crée en l'espèce un double danger: danger de vanité pour le jeune soliste, danger de jalousie pour la communauté.

a) Danger de vanité pour le jeune soliste. — Tout maître de chapelle qui n'est que cela va sourire et traiter de puérilité le point de vue que nous signalons. Mais un éducateur expérimenté ne s'y trompera pas : il sait que le danger existe très réellement, et il ne redoute rien tant pour ses élèves que de les voir mis en relief sans nécessité ou du moins sans motif plausible. Il est convaincu que ses jeunes sujets, par le fait même de leur situation d'éduqués, n'ont point encore assez de maturité ni de sagesse pour être impunément distingués : il les veut dans le rang, et pas ailleurs. Il deviendra donc l'adversaire du maître de chapelle quand celui-ci fera

passer l'art avant la prudence : d'où nouvel écueil par à côté, l'écueil d'une opposition plus ou moins ouverte et d'ailleurs très légitime. Nouvelle raison aussi pour le maître de chapelle de se tenir en garde contre les solos.

b) Danger de jalousie de la part de la communauté. — Ce danger-là existe universellement et incontestablement : il faudrait n'avoir jamais vu de près une communauté pour oser le nier. — Sans doute son extériorisation pourra n'être que minime, insensible même, suivant les milieux ; si, par exemple, l'usage des solos était traditionnel en telle maison antérieurement à la mise en œuvre d'une choralisation d'ensemble et que l'usage se soit simplement maintenu, parallèlement à la création nouvelle, il est possible que la gêne de tous reste à l'état latent et ne se traduise jamais d'une façon ostensiblement compromettante.

Mais, remarquons-le bien, il s'agit ici de tout autre chose que de prévenir des crises aiguës ou des manifestations de mécontentement. En effet, le succès de votre œuvre de choralisation dépend tout entier de la bonne volonté effective de votre communauté, de son enthousiasme actuel et permanent, de son élan généreux et spontané vers la réalisation d'un idéal entrevu et vigoureusement poursuivi par tous. Or, cette bonne volonté, cet enthousiasme, cet élan, vous n'y pourrez compter définitivement qu'à partir du jour où tous vos choristes seront égaux devant l'idéal et devant vous, où chacun d'eux, même le moins capable, pourra se dire sans crainte d'être jamais démenti : « Je suis autant que n'importe qui ; dans le succès total j'ai ma part égale à celle de tous ; je dois faire autant que les autres, pas plus, mais pas moins. » Quand par les faits vous aurez créé une telle conviction en chaque soldat de votre armée de chanteurs, vous serez un chef heureux ; l'intérêt commun vous défendra contre toute surprise : quiconque essayerait d'enrayer le progrès d'ensemble serait considéré par tous comme un ennemi du bien public.

Encore une fois, pour réussir, il faut que vous ayez indéfectiblement tous vos jeunes sujets dans la main : or, cela n'est possible qu'à la condition que vous inspiriez à tous et à chacun le sentiment de sa responsabilité et de sa dignité personnelle ; et vous n'obtiendrez cela que par la suppression de tout privilège et de toute privauté, c'est-à-dire par l'élimination des solos qui sont l'élément le plus criard de la privauté et du privilège. (*A suivre.*) A. GABERT.

Le Gérant : A. GABERT.

IMP. NOIZETTE ET Cie, 8, RUE CAMPAGNE-1re, PARIS.

DEUXIÈME ANNÉE N° 5 15 MAI 1899

L'AVENIR

DE LA

MUSIQUE SACRÉE

SOMMAIRE.

A propos d'Unité. 65
Les Temps et les Pieds rythmiques. 69
Réponses à deux Questions. 74
Chronique musicale religieuse. 79

A PROPOS D'UNITÉ

Un chanoine de l'Ouest nous a écrit, à la date du 12 avril :

Monsieur le Chanoine,

Je ne sais qui a eu l'obligeance de m'envoyer le numéro de mars de votre revue *L'Avenir de la Musique Sacrée*. Je l'ai lu, et j'ai le regret de devoir vous le retourner. Je ne puis souscrire aux doctrines qui y sont enseignées; et, selon ma pensée, vous faites œuvre de division dans cette grande entreprise de la restauration du chant liturgique : mieux vaudrait viser à *l'unité* et marcher la main dans la main par la même voie.

M. Houdard est un homme de grand esprit peut-être, et ses travaux sont d'un érudit et d'un chercheur. Mais, pour moi, ils entrent à peine en ligne de comparaison avec ceux des Bénédictins. M. Houdard me fait l'effet d'un homme seul suivi d'une poignée d'adhérents; tandis que les Bénédictins sont *légion*, et la légion s'accroît de jour en jour. Ce qui attire irrésistiblement après eux, ce sont les résultats obtenus. Avec leur édition, leur interprétation des textes et leur méthode d'exécution, on chante comme on prie, et on prie selon la foi et l'amour dont l'âme est pénétrée. Je défie toute autre manière de chan-

ter les mélodies grégoriennes, de mieux traduire la prière ou la louange.

Pardonnez-moi, monsieur le Chanoine, si mon jugement personnel, auquel, certes, je n'attribue aucune infaillibilité, n'a pas l'avantage de vous agréer; je n'en suis pas moins votre très humble et très respectueux serviteur.

Z, chanoine, etc.

Voilà un « jugement personnel » qui tend à devenir sentiment collectif en bien des pays de France : il est à propos de le soumettre à la discussion sous certains aspects. Faisons quelques réflexions accessoires avant d'entrer dans le vif du sujet.

a) Le renvoi d'un numéro de revue est chose trop facile, trop à la portée de n'importe qui, pour avoir force d'argument. Quant à nous, les revues que nous recevons le plus volontiers sont celles qui pensent autrement que nous : car ce sont celles-là qui nous font envisager tous les côtés des questions, celles-là aussi qui nous apprennent la circonspection et la défiance de nos propres lumières.

b) Pourquoi nous objecter M. Houdard avec tant d'insistance ? A-t-on lu quelque part que nous ayons réellement pris parti pour son système ? Avons-nous fait jusqu'à ce jour autre chose que de signaler de temps en temps et très impartialement ses remarquables études et sa recherche sincère de la vérité ? Pour juger notre Revue, il faudrait en lire plus d'un numéro. Elle va partout, cher Confrère : vous en trouverez facilement des collections dans votre entourage.

c) De même que le fait d'être « légion » n'a par lui-même qu'une signification très relative, étant donné surtout le degré de culture musicale de notre clergé, de même le fait d'être « seul » ou d'être dit tel n'a pas en soi la portée que semble lui donner notre correspondant. Galilée fut seul ; Denis Papin fut seul ; Parmentier fut seul ; Pasteur fut seul : tous cessèrent de l'être. Dom Pothier fut seul : il est « légion ».

d) Que penser de la phrase ; « Je défie toute autre manière, etc., de mieux traduire, etc. » ? Pure affaire de goût personnel. Or si notre correspondant avait lu notre numéro d'avril, il y aurait vu, page 64, que des goûts et des couleurs nous ne disputons pas.

Ceci dit, abordons enfin notre sujet et enfourchons le grand cheval de bataille : l'*unité*.

Ah ! cher monsieur le Chanoine, quelle belle occasion, vous

avez perdue de garder le silence ! Au lieu d'invoquer l'unité, que ne parlez-vous plutôt de liberté ? Votre cause, assurément, s'en porterait mieux.

Nous avons, pour la plupart, vous le savez, nos éditions diocésaines que Rome tolère, que nos administrations locales maintiennent, qui nous donnent notre pain quotidien de chant liturgique. A côté de cela nous avons l'usage, également toléré, de remplacer notre plain-chant par de la musique quand il y a quelque raison de le faire. Nous nous permettons même plus ou moins souvent de substituer plain-chant à plain-chant, versions de manuscrits à versions modernes écourtées, pièces dites archéologiques à pièces de valeur pratique. Sur toutes ces libertés Rome semble fermer maternellement les yeux : vous en usez, nous en usons (1), chacun selon ses besoins, ses ressources et ses préférences.

Mais, apparemment, ces libertés vous déplaisent, ou du moins vous semblez ne goûter que votre propre manière de les pratiquer. Et pour tenter de convertir ceux qui peut-être sentent autrement que vous, vous criez : Vive l'unité !

Eh bien ! soit : *vive l'unité*, monsieur le Chanoine !

Mais vive l'unité *vraie*, l'unité *légitime*, l'unité qui émane *des directions de l'autorité*. C'est la seule qu'il soit vraiment permis de réclamer, la seule qu'on ait le droit d'imposer à nos consciences.

Or cette unité n'est point un mythe : l'Eglise y tend avec prudence et sagesse, mais avec force et constance. Essayons d'en dire encore quelques mots comme au hasard de la plume, en rappelant des principes et des faits que font trop facilement oublier et certaines tendances semi-gallicanes encore mal éteintes, et certaines discussions artistiques souvent étroites autant que partiales, et certaines préoccupations mercantiles toujours mauvaises conseillères. Nous avouons d'ailleurs que nous ne dirons aucunes choses nouvelles, mais seulement des choses qu'on n'a peut-être pas assez dites, qu'on semble même ne plus guère oser dire...

Et d'abord remarquons bien que l'Eglise a le droit absolu et total de régler les conditions du chant liturgique, parce

1. On en use même à Rome : *La Tribune de Saint-Gervais* (n° d'avril 1899, p. 93) et la *Revue du Chant Grégorien* de Grenoble (n° d'avril 1899, pp. 175 et 176) prennent soin de nous renseigner là-dessus.

que l'Eglise est maîtresse chez elle. Il faut poser cela en principe fondamental. Et ce principe-là est de toute évidence : il n'a besoin ni de preuves ni de démonstrations.

Or, son droit, l'Eglise l'a toujours revendiqué, toujours exercé : *plus* ou *moins*, selon les besoins des temps; mais, encore une fois, *toujours*. Sa sollicitude vis-à-vis du chant liturgique a même semblé, depuis le Concile de Trente, se manifester d'une façon plus précise, plus spécialement adaptée aux exigences modernes. Enfin, au cours de ces trente dernières années, les intentions et les volontés de l'Eglise se sont traduites de la manière la plus claire, la plus détaillée, la plus circonstanciée.

Nous trouvons ces intentions et ces volontés exprimées principalement dans quatre actes officiels, soit deux brefs et deux décrets : *a*) le Bref de Pie IX *Qui choricis* du 30 mai 1873 ; *b*) le Bref de Léon XIII *Sacrorum concentuum* du 15 novembre 1878; *c*) le Décret *Romanorum Pontificum* promulgué par la Sacrée Congrégation des Rites le 26 avril 1883; *d*) le Décret *Quod S. Augustinus* promulgué par la même Congrégation le 7 juillet 1894.

Il est impossible de méconnaître la portée de ces quatre actes officiels si l'on observe attentivement les idées générales qui se dégagent de leurs textes, les circonstances qui les ont motivés, et aussi d'autres actes plus ou moins officiels qui en ont été le commentaire pratique.

I. *Idées générales qui se dégagent des Brefs et des Décrets.*

L'idée qui prime toutes les autres est précisément celle de l'*unité* à réaliser autour de l'Edition reconnue et recommandée par Rome.

Dans le Bref *Qui choricis* nous lisons : *Atque adeo hanc ipsam dicti Gradualis Romani editionem... Reverendissimis locorum Ordinariis iisque omnibus, quibus musices sacræ cura est, magno opere commendamus; eo vel magis, quod sit Nobis maxime in votis, ut cum in cæteris quæ ad sacram Liturgiam pertinent, tum etiam in cantu, una, cunctis in locis ac Diœcesibus, eademque ratio servetur, qua Romana utitur Ecclesia.*

Dans le Bref *Sacrorum concentuum* nous lisons : *Itaque memoratam editionem... probamus, atque authenticam declaramus, Reverendissimisque locorum Ordinariis, cæterisque quibus Musices sacræ cura est, vehementer commendamus; id potissimum spectantes, ut sic cunctis in locis ac Diœce-*

sibus, cum in cæteris quæ ad sacram Liturgiam pertinent, tum etiam in cantu, una eademque ratio servetur, qua Romana utitur Ecclesia.

Le premier texte est de Pie IX, le second de Léon XIII. Les Papes se succèdent, les idées leur survivent. Dans les deux textes nous trouvons les mêmes mots : *Cunctis in locis ac Diœcesibus*... **Una**... EADEMQUE RATIO SERVETUR, *qua Romana utitur Ecclesia.* C'est là le vœu qui domine tous les vœux : *Maxime in votis... Id potissimum spectantes.* Et ces vœux ne sont point abstraits, et l'*unité* ambitionnée n'est point limitée à la théorie : le tout vise une édition bien spécifiée : *Hanc ipsam editionem... Memoratam editionem.*

Et les textes ci-dessus sont très particulièrement remis en lumière dans les deux Décrets *Romanorum Pontificum* et *Quod S. Augustinus.*

On le voit : il existe une *Edition* de chant liturgique appartenant en propre à l'Eglise romaine, *approuvée* et *reconnue authentique* par Elle, par Elle aussi *vivement recommandée* aux *Révérendissimes Evêques et à tous ceux qui doivent prendre soin de la musique sacrée*; et c'est vers cette Edition, que les exhortations les plus pressantes de l'Eglise orientent la question si vitale de l'**unité**, *afin que dans le chant, comme dans le reste de la liturgie sacrée, on suive dans tous les lieux et dans tous les diocèses une seule et même pratique, celle de l'Eglise romaine.*

(*A suivre.*) A. GABERT.

LES TEMPS ET LES PIEDS RYTHMIQUES

D'après les diverses définitions que nous ont laissées les Anciens, l'objet du rythme musical est la division du temps en parties distinctes et coordonnées entre elles. Ces fractions du temps, pendant lequel se produisent les sons de la mélodie, portent elles-mêmes le nom de *temps*, χρόνοι, et en se combinant forment les *pieds*.

« Le rythme est donc un assemblage *rapide* de temps et de pieds, que divise l'arsis et la thésis. *Rythmus est pedum temporumque junctura velox, divisa in arsim et thesim.* » (Mar. Victor : *Art. gram.*, I, éd. Teubner, p. 41.)

L'expression *rapide* employée ici par Marius Victorinus indique que cette succession des temps doit être assez rap-

prochée : car, comme l'explique saint Augustin, si l'intervalle qui les sépare était trop considérable, la proportion rythmique ne serait plus perceptible à nos sens. (*De musica*, I, 13.)

I. Les Temps.

Le mot temps, χρόνος, prend chez les Anciens différentes dénominations suivant qu'il s'applique à tel ou tel genre de durée.

Nous avons déjà parlé du temps premier ou σημεῖον. C'est le temps le plus petit, pris comme unité rythmique dans un mouvement donné. Par lui-même il n'admet pas de divisions, et sa durée une fois fixée sert de mesure à tous les temps qui suivent.

En multipliant le temps premier, on obtient des temps doubles, triples ou quadruples, qui prennent alors le nom de *disimes, trisimes*, *tétrasimes*. D'après Aristide Quintilien, le temps rythmique n'allait pas au delà de cette grandeur, afin de correspondre à la division mélodique du ton qui ne peut se résoudre en plus de quatre *diésis* ou quarts de ton. (*De musica*, I ; *Meibom.*, p. 33.) Saint Augustin dit aussi que le nombre quaternaire doit être le terme de la progression rythmique. (*De musica*, I, 12.)

On trouve cependant dans l'Anonyme de Bellermann (Vincent, *Notices*, p. 49) un signe de durée correspondant à une longue de cinq temps; mais cette longue ne pouvait être employée que dans le genre péonique, moins répandu que les autres, et nous n'en trouvons aucun exemple dans les pieds rythmiques énumérés par Aristide Quintilien, Marius Victorinus et autres théoriciens, où le temps le plus long ne renferme que quatre temps premiers. « Le temps long *monochrone*, dit également Martianus Capella, peut valoir deux, trois ou quatre temps brefs. » (*Ap. Meibom.*, p. 194.)

Il s'agit ici du temps qu'Aristoxène nomme *incomposé* et qui ne correspond qu'à un seul son, une seule syllabe ou un seul geste, quelle qu'en soit la durée; tandis qu'il appelle *composé* tout intervalle de temps occupé par plusieurs sons, syllabes ou gestes. (*Elément. rythmic.*, ap. Westphall, p. 31.)

Le même espace de temps était donc composé ou incomposé, suivant qu'il était continu ou divisé. Il en était ainsi des intervalles mélodiques, de la quarte par exemple, qui était *incomposée*, si l'on faisait entendre en succession les deux

sons extrêmes, et *composée*, quand on y intercalait un ou plusieurs sons intermédiaires. (Aristox., *Elément. harmon.*, ap. Meibom., p. 60.)

Il y avait par conséquent des temps de différente valeur ; mais tous n'étaient pas reçus par la rythmopée, qui n'admettait que les temps *rythmiques* et les temps *rythmoïdes*.

Les temps *rythmiques*, ou conformes au rythme, étaient ceux qui gardaient un ordre rationnel, tel que leurs durées fussent entre elles dans le rapport égal, double, sesquialtère ou autre semblable, comme 1 : 1, 1 : 2 ou 2 : 3. (*Arist. Quint.*), Meib., p. 33.) On leur donnait aussi le nom de temps *podiques*, parce que leur grandeur équivalait à celle d'une des parties du pied, — c'est-à-dire à une arsis ou à une thésis, — soit même à l'étendue d'un pied simple, comme dans la dipodie et dans les pieds composés, où l'on plaçait un pied au levé et l'autre au frappé. (*Psellus*, 8, Westph., p. 38.) Mais toujours ils devaient correspondre à un multiple entier du temps premier, tel que 2, 3, 4.

Les temps *arythmiques*, ou contraires au rythme, étaient ceux qui se succédaient sans ordre ni proportion.

Enfin, les temps *rythmoïdes*, ou ayant l'apparence du rythme, tenaient le milieu entre les deux précédents. Tout en gardant une certaine proportion, ils avaient quelque chose d'irrégulier et de désordonné. (Arist. Quint., *loc. cit.*)

Tous les temps plus grands ou plus petits que les temps rythmiques, c'est-à-dire dont la durée équivalait à un nombre fractionnaire, rentraient dans cette catégorie. (Psellus, *loc. cit.*)

Leur effet était d'accélérer ou de ralentir le rythme. Aussi les appelait-on στρογγύλοι (arrondis), quand, par leur brièveté, ils précipitaient le mouvement, et περίπλεω (surabondants), quand ils le retardaient par leur pesanteur. (Arist. Quint., *loc. cit.*)

Ces sortes de temps étaient désignés sous le nom générique d'*irrationnels*. « Le temps irrationnel, dit Bacchius, tient le milieu entre le temps long et le temps bref (c'est-à-dire vaut un temps et demi). Comme la quantité dont il est plus petit ou plus grand que ceux-ci ne peut être évaluée d'une manière exacte, on l'appelle irrationnel. » (*Introd. art. music.*, ap. Meibom., p. 23.)

C'était le cas toutes les fois que des ïambes ou des trochées se trouvaient associés à une série dactylique ; la brève

de l'ïambe ou du trochée était allongée d'un demi-temps pour s'adapter au mouvement rythmique. « Car le rythme donne au temps l'extension qu'il lui plaît, jusqu'à faire bien souvent d'un temps bref un temps long. » (*Longin. ad Hephœst.*, ap. Westph., p. 43.)

« Le rythme, dit encore Marius Victorinus, prolonge les temps à son gré : non seulement il augmente la durée du temps bref, mais il diminue celle du temps long. » (*Art. gram.*, p. 42.) Cette abréviation des longues avait lieu chaque fois qu'un spondée se trouvait intercalé dans un rythme ïambique; la longue du spondée ne valait plus alors qu'un temps et demi. De même la longue du dactyle et de l'anapeste perdait de sa valeur, quand ces pieds étaient mélangés à des trochées ou à des ïambes dont ils ne différaient presque plus en durée. Ils prenaient alors le nom de *cycliques* ou roulants (Dionys, *Compos. verb.*, 17, 20.)

Ce mélange de temps rythmiques et de temps irrationnels était admis par la rythmopée, comme l'affirme Aristoxène : « Chacun des pieds, dit-il, est déterminé soit par un rapport rationnel, soit par une *irrationnalité* qui est intermédiaire entre deux rapports rationnels. » (*Westph.*, p. 34.) Cette association ne changeait pas le caractère du rythme, mais produisait seulement l'effet d'un *ritenuto* ou d'un *stringendo* dans nos mesures modernes.

Les rythmiciens employaient donc des brèves prolongées et des longues soit abrégées, soit augmentées d'un demi-temps. « La syllabe rythmique, dit Priscien, peut valoir un temps, deux temps et même un temps et demi, deux temps et demi ou trois temps. » (Vincent, *Notices*, p. 161.) Mais n'admettaient-ils pas aussi des brèves plus petites que la brève ordinaire, c'est-à-dire valant un demi-temps?

Bien qu'au premier abord l'indivisibilité du temps premier semble s'y opposer, dès lors que l'on acceptait l'*irrationnalité* des longues qui ne représentaient plus un multiple exact du temps premier, mais seulement une expression fractionnaire, on devait forcément en arriver à admettre cette division de la brève en intervalles plus petits. Elle correspondait d'ailleurs au fractionnement du demi-ton en deux *diésis* dans l'*enharmonique*. Et aussi voyons-nous plusieurs auteurs mentionner ces sortes de semi-brèves.

Marius Victorinus s'exprime ainsi à ce sujet : « Les musiciens qui, dans les modulations rythmiques et dans les chants

lyriques, soumettent les syllabes à l'arbitre des temps, produisent, en prolongeant la durée de l'émission, des syllabes plus longues que les longues ordinaires et, en la restreignant, d'autres plus brèves que les brèves. *Musici tam longis longiores quam breviores brevibus proferunt.* » (*Art. gram.*, p. 39.) Denys d'Halicarnasse parle également de ces brèves de plus petite durée (*Comp. verb.*, 15), et l'on croit en avoir retrouvé l'emploi dans l'inscription musicale de Tralles. (*Bulletin de Correspondance hellénique*, 1895, p. 367, note.) Aristoxène dit d'ailleurs que la rythmopée introduit dans les rythmes une grande variété de divisions accidentelles, autres que les divisions fixes et permanentes produites par l'arsis et la thésis (*Westph.*, p. 34).

Aux temps que nous avons énumérés, il faut ajouter celui que les Anciens appelaient temps *vide* ou silence. « Le rythme, dit l'Anonyme de Bellermann, se compose de l'arsis et de la thésis, et du temps que quelques-uns appellent temps vide. » (Vincent, *Notices*, p. 49.) « Le temps vide, suivant Aristide Quintilien, est celui qui n'est occupé par aucun son; il sert à compléter le rythme. » (*Meibom.*, p. 40.)

Comme l'enseigne saint Augustin, quand par l'assemblage des pieds on n'obtenait pas un rythme régulier, on intercalait des silences plus ou moins longs, suivant que l'exigeait la nature du rythme et des pieds employés. (*De musica*, III, 8, et IV, 13, 14, 15.)

Aristide Quintilien ne mentionne que les silences de un et de deux temps; mais saint Augustin en admet de trois et de quatre temps, et l'Anonyme de Bellermann donne autant de signes de silence que de signes de durée pour les notes. (Vincent, *Notices*, p. 49.)

On voit par ce qui précède que le mot *temps* avait chez les musiciens de l'Antiquité une signification beaucoup plus étendue que chez les modernes, puisqu'il s'appliquait à plusieurs espèces de durées fort différentes, tandis qu'aujourd'hui il indique seulement les divisions fixes de la mesure et correspond à ce que quelques auteurs appelaient temps *podiques*.

(*A suivre.*) J. Dupoux.

RÉPONSES A DEUX QUESTIONS

La publication de l'*Appendice* que je viens de faire paraître m'a valu une quantité de lettres émanées de personnalités bien différentes mais qui toutes s'intéressent d'une façon quelconque à la cause de la restauration de la musique dite grégorienne.

Bien qu'ayant répondu à chacune d'elles en particulier, j'ai dû, pour m'éviter des redites fastidieuses, réserver un certain nombre de questions d'intérêt général en priant mes honorés correspondants de suivre dans les revues spéciales la discussion complémentaire.

I

Dans 91 pour 100 des lettres reçues se trouve cette question : « *Quand publierez-vous votre traduction du manuscrit de Saint-Gall ?* »

J'ai d'abord renvoyé mes correspondants à la note 1, page 330 de mon *Appendice* ; mais les mots *adhésions formelles* ayant été compris dans le sens de *souscriptions*, je m'empresse de prévenir mes nouveaux lecteurs que ce côté mercantile n'a jamais été mon objectif et que par *adhésions* j'entendais : *conversions* à ma religion scientifique, ou pour employer un langage moins prétentieux : *reconnaissance formelle du bien fondé de ma théorie par ceux dont j'ambitionne le suffrage éclairé.*

Je ne publierai donc rien, quant à présent, et je demande la permission de rester juge du moment opportun où je pourrai livrer ces traductions au public.

Aurais-je même en mains ces adhésions désirées que j'hésiterais encore à faire la publication que l'on réclame, et ce, pour une simple raison de convenance vis-à-vis du Saint-Siège.

Le Saint-Siège, en effet, tolère, dans tout diocèse, la conservation de l'Edition en usage antérieurement au Décret du 26 avril 1883. Mais, par contre, dans le même Décret et dans celui du 7 juillet 1894, la Sacrée Congrégation des Rites exhorte très vivement les diocèses à adopter l'Edition dite *officielle* (en l'espèce l'Edition publiée à Ratisbonne sous les auspices du Saint-Siège et par les soins de ladite Congrégation), dans

le cas d'une mise à l'écart de leur édition usuelle. Elle va même jusqu'à qualifier de « *souverainement indigne et blâmable* » le choix et l'adoption de toute autre que l'Edition déclarée authentique par le Saint-Siège.

En droit strict, mon Edition n'a pas à voir le jour, sinon au point de vue *archéologique;* et la diffusion de l'*Edition Bénédictine* ne produit rien moins qu'une sorte de schisme, puisque strictement aucun diocèse n'a le droit de l'adopter. Un bref célèbre, émané de Rome, et que l'on paraît cacher soigneusement, a exposé une fois de plus ce fait d'une façon catégorique.

Chaque diocèse a le droit d'amender son Edition usuelle, et c'est là qu'est la vraie voie à suivre en vue d'une restauration pratique, sans viser à l'unité, difficile à obtenir ; mais aucun n'a le droit de mettre à l'écart son édition usuelle pour adopter l'Edition Bénédictine, ou la mienne, ou toute autre qu'il est superflu de dénommer plus clairement.

Lorsque quelques correspondants m'écrivent, sur un ton passablement aigre, que je fais une œuvre de *division*, que je suis *coupable* de n'être pas de l'avis des Révérends Pères de Solesmes, que je *devrais* (1) m'unir à eux pour achever leur œuvre en la prônant comme belle *puisque* sa diffusion *prouve* sa validité, etc., je réponds que je ne m'occupe pas de savoir si cette œuvre est belle, mais simplement si elle est *vraie*, PUISQUE on nous l'a toujours présentée comme le chant traditionnel de saint Grégoire. Or, cette œuvre est fausse et j'ai le droit, en musicien et en archéologue, de rechercher celle qui doit lui être substituée archéologiquement.

S'il y a division, elle est le fait de Solesmes. On peut le regretter.

Mais s'il faut dire toute ma pensée, j'ajouterai qu'à part moi je l'absous en considération du pas immense que ses efforts ont fait faire aux études plain-chantales.

On sait aujourd'hui, grâce à cette école, que la mélodie grégorienne est autre chose qu'une œuvre de barbares. C'est beaucoup, mais ce n'est pas tout, hélas ! Tant s'en faut.

II

La seconde question, la plus souvent renouvelée, peut se formuler :

1. « Division », « coupable », « devrais », etc., etc. Décidément c'est la tactique : on écrit à M. Houdard comme à nous, comme à certains

« En quoi votre rythme libre diffère-t-il tant de celui du R. P. Dom Pothier, et en quoi le rythme libre dit oratoire est-il donc si inadmissible théoriquement ? »

1° Mon rythme libre diffère de celui de Dom Pothier comme le jour diffère de la nuit. Il suffit de jeter les yeux sur une pièce musicale traduite dans chaque système d'interprétation de la notation neumatique. Voir par exemple l'Alleluia « *Justus germinabit* », page 216 de mon ouvrage *le Rythme du chant dit grégorien*, et rapprocher la version bénédictine traduite en notation moderne publiée dans la *Revue encyclopédique Larousse*, n° du 17 avril 1897.

2° Pour démontrer que le Rythme oratoire du Révérend Père est inadmissible théoriquement, il n'est besoin que de citer son ouvrage *les Mélodies grégoriennes* et de lui opposer quelques textes.

Nous lisons p. 184 (Ed. 1881 petit in-8°), 4e alinéa : « *Nous voyons... Sans doute il y a dans le plain-chant, tel qu'il doit être exécuté, des notes plus longues et d'autres plus brèves, des notes plus fortes et d'autres plus faibles; mais ce qu'il y a surtout, ce sont des notes liées et d'autres détachées.* »

Voilà donc, bien établis, affirmativement, l'élasticité de la durée des notes, le vague fondamental de leur durée respective d'après certaines règles de position sorties tout entières, ou peu s'en faut, du cerveau des Révérends Pères; règles qui les ont entraînés à arranger la notation en groupant les formules rythmiques selon la nécessité de la règle à leur appliquer, c'est-à-dire en les entrecoupant de *blancs* et de barres de respiration nécessaires pour établir le bien fondé de la règle fixée *a priori*. Or, rien de tout cela n'existe dans les neumes, et on chantait sur les neumes purs! De plus, les blancs indicateurs de repos plus ou moins longs rompent la mélodie en en faisant quelque chose d'informe musicalement, et les barres de respiration sont souvent très mal placées en coupant à faux la mélodie. Enfin, au vague fondamental de la durée des notes, on peut opposer ce texte de Guy d'Arezzo : *Aliæ voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo breviorem aut tremulam habeant* (1).

Donc les notes se différencient entre elles par une durée

amis que nous pourrions citer, en un mot comme à tous ceux qui se tiennent en dehors des sectes et des coteries. (*Note de la Rédaction*).

1. Microl., XV, 2.

proportionnelle certaine de longue à brève comme 2 est à 1 dans le rapport prosodique connu.

C'est donc d'après l'enseignement de Solesmes « *qu'il y a dans le chant* TEL QU'IL DOIT ÊTRE EXÉCUTÉ (1) *des notes plus longues, d'autres plus brèves*, etc... » et non d'après l'enseignement ancien. Complétons par d'autres citations, tirées des *Mélodies grégoriennes*, qui nous montreront le parti pris bien évident de ne pas vouloir tenir compte des enseignements contraires au rythme oratoire : « *Il faudra donc observer* (2) *la coupe régulière des chants* — telle que nous l'avons opérée, auraient dû ajouter les éditeurs — *sans pour cela donner aux mélodies grégoriennes une mesure fondée sur une durée proportionnelle des notes...* »

C'est Bernon d'Auge (+ 1045) qui réfute Dom Pothier, en disant : « *Pervigili observandum est cura, ut attendas in neumis, ubi ratæ sonorum morulæ breviores, ubi vero sint metiendæ productiores...* ; » et plus loin : « *Idcirco ut in metro certa pedum dimensione contexitur versus, ita apta et concordabili brevium et longorum sonorum copulatione componitur cantus...* »

Si j'ajoute qu'au début du même chapitre (le XIIIe) nous lisons (3) : « *Il y a deux sortes de proportions, par conséquent deux sortes de rythme. Si la proportion est établie sur des bases rigoureuses et immuables, comme dans les vers, le rythme est mesuré; si la proportion n'est déterminée que par l'instinct naturel de l'oreille, comme dans le discours, le rythme est libre.* »

On vient de voir par Bernon d'Auge qu'il n'est pas question « *d'instinct naturel de l'oreille* », bien au contraire; et pour montrer qu'il n'est pas un isolé en s'exprimant comme il le fait, citons ses confrères. C'est Guy d'Arezzo (4) qui écrit : « *Sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur ...* »; et plus loin : « *Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumæ loco sint pedum et distinctiones loco versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa iambico metro decurreret...* »

1. Certain défenseur de la méthode bénédictine fera bien de méditer toutes ses affirmations répétées avant d'opposer aux adversaires de ladite méthode que leur système ne repose *que sur leur affirmation.*
2. V. Mél. grég., p. 213, même édition.
3. P. 167.
4. Que le Révérend Père couvre de fleurs, p. 200.

Prendrons-nous le pseudo-Hucbald : « *Item brevia quæque impeditiosiora non sint, quam conveniat brevibus. Verum omnia longa æqualiter longa, brevium par sit brevitas... Omnia quæ diu ad ea quæ non diu, legitimis inter se morulis numerose concurrant.* » — « *Sic itaque numerose canere est longis brevibusque sonis ratas morulas metiri ...* »

Le rythme du chant grégorien est astreint, ce semble, à une mesure certaine, et les quinze pages des *Mélodies grégoriennes* tendant à démontrer que le rythme oratoire essentiellement libre est celui qui lui est applicable, sont manifestement contraires à l'enseignement ancien, malgré la haute autorité du promoteur du fameux rythme.

Il reste donc acquis : 1° que chaque neume est une formule rythmique constituée par des notes qui sont longues ou brèves dans un rapport mathématique, comme l'est, dans un autre ordre de faits, un pied métrique pris comme terme de comparaison pédagogique ; 2° que ce neume-pied est l'unité de mesure du rythme ; 3° que le rythme général de la mélodie n'est libre qu'en tant que les membres de phrase ne sont pas soumis à une longueur fixe déterminée, comme l'est un *vers* par exemple, attendu que Guy d'Arezzo le spécifie formellement : « *Proponatque sibi musicus quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut metricus quibus pedibus faciat versum,* NISI QUOD MUSICUS NON SE TANTA LEGIS NECESSITATE CONSTRINGIT, QUIA IN OMNIBUS SE HÆC ARS IN VOCUM DISPOSITIONE RATIONABILI VARIETATE MISCERI PERMITTIT... *Sunt vero quasi prosaici cantus in quibus non est curæ si aliæ majores aliæ minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum.* »

Mais rien ne prévaut toutefois contre ce fait que chaque neume est une formule rythmique qui joue dans la musique le rôle du pied dans le vers et que ce neume est l'unité de mesure du rythme grégorien comme nos temps rythmiques sont les unités de mesure dans notre musique moderne.

Et si l'on veut une confirmation éclatante de mon principe UN NEUME = UN TEMPS RYTHMIQUE MODERNE, principe que j'ai tiré de déductions en déductions de l'analyse de tous les textes théoriques connus actuellement, je citerai cette simple phrase d'un compilateur peu connu du XIe siècle (1) :

1. Joannes, presbyter. Man. bib. du Mont-Cassin, arch. 318, anc. 371, dans Ad. de la Fage : Essais de diphtérographie musicale, p. 392 et suiv.

« *Vos cantores qui vultis scire vias neumarum et vultis inquirere ars musicorum, videatur quomodo dividantur neumarum chordium et* QUOMODO PERGUNT PER ÆQUALITATEM QUONIAM OMNES NEUMÆ ÆQUALITER PERGUNT, *sed tamen melodia cantorum ponunt qualiter brevis qualiter lunga qualiter una chorda, qualiter duæ, qualiter tres... quatuor... quinque... sex, etenim in una neuma nomine.* » (Sic.)

Ainsi donc, voilà, dans un latin assez peu châtié, ma théorie pleinement confirmée. Les neumes peuvent avoir jusqu'à six notes groupées en une seule figure rythmique et tous les neumes sont égaux. Confirmation absolue du principe du micrologue de Guy d'Arezzo : *Unus, duo vel tres* (*soni*) *aptantur in syllabas, ipsæque solæ* (1, 2, 3) *vel duplicatæ* (2, 4, 6 sons) *neumam constituunt* »

J'ai étendu jusqu'à huit sons la possibilité de groupement parce que je trouve dans les manuscrits des groupes de huit sons; mais j'ai fait néanmoins une réserve à ce sujet dans mon grand ouvrage. (V. *Nota* de la page 160.)

Je pense que désormais on peut considérer la discussion comme close, et close en ma faveur.

Nous avons donc une base scientifique solide pour parler « *restauration* ».

Nous étudierons alors un jour ce qu'il conviendrait de faire pour la *pratique* maintenant que le côté théorique est élucidé.

G. HOUDARD.

CHRONIQUE MUSICALE RELIGIEUSE

M. Guilmant, l'organiste compositeur dont on connaît le talent, a commencé la série de ses concerts d'orgue et orchestre avec chœurs.

La soixante-dix-huitième cantate de Bach a été exécutée avec une fort bonne interprétation due, pour les solistes, à Mme Lovano, dont la voix est fort juste, Mlle Passama, M. Engel, qui répare, grâce à beaucoup d'art, les irréparables outrages faits à sa voix par une longue et brillante carrière, et l'immuable M. Auguez.

Dans des airs de Hændel, Mlle Passama s'est montrée très bonne musicienne ; mais sa voix sonnait assez mal dans ce grand vaisseau du Trocadéro. De même, le violon de M. Herwegh était insuffisant dans cette salle, faite pour des orphéons plus que pour des instrumentistes ou des chanteurs interprétant des soli.

Les chœurs étaient ceux de Saint-Gervais. Dans la cantate de Bach, ils ont été excellents et à la hauteur de leur réputation, ainsi que dans un choral de la *Passion*, de Bach ; mais, chargés de chanter aussi un *Ave Maria* de Palestrina et un motet de Schütz, ils ont été (et ici nous donnons l'opinion de notre confrère, le *Monde Musical*) « faibles » dans l'un, et dans l'autre « détestables ».

M. Guilmant joua dans ce concert une sonate et un concerto en véritable maître.

Le second concert (3 mai) fut consacré en grande partie à C. Franck Dans la 2e *Béatitude*, les chœurs et l'orchestre ont été dignes d'éloges. De même dans plusieurs chœurs de Franck : *Domine non secundum*, *Dextera Domini*, peu connus et d'une admirable beauté.

Mme Jeanne Raunay a chanté avec un grand style, mais d'une voix qui manquait un peu de justesse, la *Prière d'Elisabeth*, du *Tannhæuser*, et le superbe air de la *Prise de Troie*.

Le violon de M. Viardot ne s'entendait guère dans l'immense salle. L'œuvre qu'a interprétée cet artiste était une *Suite* curieuse de Sinding.

M. Guilmant, dans des pièces d'orgue de Franck, a été, comme toujours, irréprochable.

Ces deux concerts étaient dirigés par M. Gabriel Marie, un de nos chefs d'orchestre les plus remarquables et les plus sympathiques.

Le 28 avril, l'Association des artistes musiciens a donné un très beau concert dirigé par M. J. Danbé, ce maître que l'Opéra-Comique a eu l'inconcevable imprudence de laisser partir, et qui s'est affirmé une fois de plus en conduisant les œuvres de Gluck et de Moreau, comme un des plus grands kappelmeisters de notre époque.

Au programme, des chœurs de Moreau, compositeur du temps de Louis XIV, qui avait mis en musique *Esther*, la tragédie de Racine, pour les demoiselles de Saint-Cyr.

Dans les soli, Mlle Jane Ediat, de la Société des Concerts du Conservatoire, nous a fait particulièrement plaisir par la pureté et la justesse de sa voix. Mais Mlle Lovano n'a pas du tout le registre qui convenait à la partie qui lui avait été attribuée dans cette œuvre. C'est une Falcon qu'il aurait fallu, et Mlle Eléonore Blanc était tout indiquée à M. Bordes, qui ne l'a pas compris.

L'ouverture de la *Grotte de Fingal* et celle d'*Iphigénie* ont été jouées en perfection par le petit, mais délicieux orchestre que J. Danbé a su grouper autour de sa magique baguette.

M. J. Thibaut joue d'une façon charmante la romance de Beethoven et la sixième sonate de Bach pour violon seul.

Dans deux motets *a capella*, les chanteurs de Saint-Gervais furent applaudis unanimement, comme ils le méritaient.

Le concert se terminait par le dernier acte d'*Armide*, qui est de toute beauté. Mme Lovano était là dans son rôle de soprano; mais M. Lubet chanta trop bas et M. Daraux trop haut. Comment M. Bordes, qui avait choisi ces interprètes, ne s'est-il pas aperçu de cela?

Pour terminer cette courte chronique, nous féliciterons la Société des Concerts du Conservatoire de la superbe exécution de la géniale Messe de Bach avec laquelle elle a clos la saison.

Nous ne reviendrons pas sur l'analyse d'un des monuments les plus grandioses de l'art musical religieux et regretterons seulement des coupures faites dans la partition de deux chœurs et d'un air de basse. Mlle Landi a été tout à fait remarquable comme contralto solo. M. Taffanel a magistralement dirigé les chœurs qui, éduqués par M. Samuel Rousseau, un autre maître, se sont montrés excellents, et l'orchestre, qui est toujours digne de sa réputation.

MM. Nadaud, Heunebains et Gillet comme solistes méritent une mention spéciale. De même M. Guilmant, qui a accompli la tâche modeste et anonyme de la réalisation pour l'orgue de la basse chiffrée de Bach. Il l'a fait en artiste érudit et respectueux du document laissé par « le père » de la musique religieuse.

HENRY EYMIEU.

Le Gérant : A. GABERT.

IMP. NOIZETTE ET Cie, 8, RUE CAMPAGNE-1re, PARIS.

DEUXIÈME ANNÉE N° 6 15 JUIN 1899

L'AVENIR
DE LA
MUSIQUE SACRÉE

SOMMAIRE.

A propos d'Unité (*suite.*) 81
La Culture musicale grégorienne. 87
Les Temps et les Pieds rythmiques (*suite.*) 91

A PROPOS D'UNITÉ
(*Suite.*)

Une seconde idée générale qui se dégage des susdits Brefs et Décrets relatifs au plain-chant liturgique est celle de la *simplification* des mélodies : cette simplification est posée en principe par l'Eglise et recherchée de parti pris, expressément, systématiquement.

De nos jours, on le sait, il y a conflit entre le point de vue scientifique ou archéologique et le point de vue pratique.

Les savants font des efforts désespérés « pour ramener le chant grégorien à ce qui, d'après eux, était sa forme primitive » — *ut ad eam, quam ipsi putant, primævam concentuum formam Gregorianus cantus reducatur* (1) —. Il est vrai qu'ils sont à cent lieues de s'entendre et qu'avec une égale conviction ils disent tour à tour blanc et noir sur les mêmes questions. Mais cela ne les arrête point. Et ils sont bien persuadés qu'au jour où la science aura dit son dernier mot sur les neumes et sur leur interprétation, le monde subira la magie d'une forme d'art supérieure à toute autre, accessible à tous, adéquate aux besoins et aux tendances esthétiques de tous les temps.

1. Décret *Romanorum Pontificum.*

Hélas! chers maîtres, il est à craindre au contraire que le dernier mot ne soit jamais dit, que la magie dont vous rêvez ne s'impose jamais, que vos mélodies enguirlandées demeurent à jamais incomprises de la majeure partie des fidèles, et que les interminables vocalises qui faisaient « les délices de nos pères » restent à l'état de formes démodées, vieillies, décrépites. Ici revient à propos le mot déjà cité (1) d'un de nos correspondants : « Qui saura jamais comment on chantait autrefois? Et, le saurait-on, sommes-nous bien sûrs que ce qui plaisait à nos pères peut satisfaire le goût et les aspirations de nos contemporains? »

C'est pourquoi l'Eglise, toujours sage et prudente, sachant bien d'une part qu'en la matière peu de choses sont absolument fondées dans les affirmations des savants, sentant bien d'autre part qu'à des temps nouveaux correspondent de nouveaux besoins, a voulu faire avant tout œuvre *pratique*. « Ainsi lorsque, selon les vœux du Concile de Trente, le pape Pie IV chargea quelques cardinaux de la sainte Eglise romaine de la réforme du chant liturgique, ces derniers firent tout ce qui était en leur pouvoir pour le ramener à une forme *plus appropriée et plus simple — ad aptiorem simplicioremque formam* — de telle sorte qu'il pût être facilement appris et adopté par tous ceux qui s'adonnent au chant religieux. » C'est là le texte même du Décret *Romanorum Pontificum*. Nous y lisons encore : « Le pape Paul V fit ensuite imprimer à Rome le Graduel romain ainsi *revisé et réformé — emendatum atque reductum* — et l'approuva par une lettre apostolique en forme de Bref. » Il y est aussi question des *règles très sages — juxta recensitas prudentissimas normas* — qui avaient été tracées à Palestrina pour la revision du Graduel, et plus loin, touchant l'Antiphonaire, de l'observation des *règles déjà établies — juxta prædictas normas*. — Et ces règles sont toujours celles de la *simplification*.

En outre, le même Décret désapprouve la conduite de ceux qui « ont paru ne pas tenir un compte suffisant des ordonnances du Siège Apostolique et de ses désirs maintes fois manifestés que le chant grégorien prît partout la forme que l'usage plein de prudence de l'Eglise romaine a sanctionnée », et qui ont « dédaigné la voie déjà sagement tracée » — *posthabito hoc jam sapienter constituto tramite* — pour en suivre

1. Numéro de février 1899, p. 20.

une autre. Et enfin il proclame que « *la seule forme de chant grégorien* qui doive aujourd'hui être tenue pour authentique et légitime est celle qui a été approuvée et confirmée par Paul V, conformément aux prescriptions du Concile de Trente, par Pie IX, par N. T. S. P. le pape Léon XIII et par la Sacrée Congrégation des Rites. » Et il s'agit toujours de l'Edition *appropriée et simplifiée*.

Dans le décret *Quod S. Augustinus* nous lisons aussi des locutions semblables. Ainsi il y est dit du Graduel qu'il fut « soigneusement revisé et *réduit à des modes plus simples* » — *accurate recognitum et ad simpliciores modos reductum* —; et, quelques lignes plus bas, il est question de la réforme du chant liturgique accomplie « *suivant les règles les plus prudentes* » — *juxta prudentissimas normas*.

On le voit, sans cesse revient l'idée de *simplification* (1).

Et voilà pourquoi la lettre du chanoine Z que nous avons insérée en tête de notre précédent numéro nous a paru singulièrement intempestive. Ce qu'en effet elle recommande d'une façon générale et absolue, ce qu'elle semble vouloir imposer à nos consciences, c'est une édition qui rejette le principe de la simplification posé par l'Eglise et se base essentiellement sur la simple recherche plus ou moins heureuse de la version des anciens manuscrits. Et nous avons dû protester.

1. Or donc, la chose est établie de toute évidence : le *Saint-Siège*, à la suite du Concile de Trente, a cru devoir *adopter* des mélodies *simplifiées* et *écourtées :* il en avait le droit; de notre temps le *Saint-Siège* a cru devoir *maintenir* ces mêmes mélodies *simplifiées* et *écourtées :* il en avait le droit; — à l'archéologie incombe maintenant le devoir de respecter semblable décision et d'obéir, sans s'arroger des droits dont elle n'est pas investie.

Que dis-je, supposé — c'est absurde, vraiment! mais enfin supposé — que l'un ou l'autre Souverain Pontife, rompant avec toutes les traditions du chant ecclésiastique, s'avisât d'adopter un système tonal entièrement nouveau et un livre de mélodies liturgiques entièrement nouvelles composées là-dessus, pourrait on soutenir sérieusement que ce Souverain Pontife outrepasserait ses droits? et ses sujets seraient-ils moins tenus d'obéir en cela à ses ordres ou de l'aider de leur concours à réaliser son projet s'il en exprimait le désir? Si le pape saint Grégoire a donné à l'Eglise un chant voulu par *lui*, avec changement, suppression, etc., de choses qui s'y trouvaient antérieurement, sera-t-il moins permis à un de ses successeurs, Paul, Pie, Léon, n'importe, de procurer à l'Eglise un chant tel que *lui* le désire, y compris tels changements, suppressions, etc., qui lui semblent utiles?

(Abbé Lans, *Dix ans après le Décret « Romanorum Pontificum »*, pp. 36 et 37.)

En résumé, il existe une Edition officielle de chant liturgique que l'Eglise, en vertu de son droit total et absolu, a fait éclore du fonds ancien de son chant traditionnel par voie de simplification et d'écourtage systématique, délibéré et *motivé*. Le motif a été de mettre le chant religieux à la portée du plus grand nombre, de l'adapter aux besoins les plus généraux, de le mieux conformer aux goûts et aux exigences modernes : tout cela dans le but de tendre plus efficacement à L'UNITÉ désirée par l'Eglise.

Cette Edition, ainsi mise au point, a été et reste officiellement *approuvée, reconnue authentique et vivement recommandée.*

Or, donc, cher monsieur le chanoine Z, et vous tous, chers amis du chant sacré, si vous rêvez de limiter nos libertés pour diriger nos pas vers une UNITÉ que nous souhaitons autant que vous, c'est de l'Edition officielle qu'il faut vous recommander, parce qu'elle a pour elle l'autorité, et partant parce qu'elle est l'ordre, parce qu'elle est le salut.

Une troisième idée qui se dégage des Décrets, c'est celle de l'*obligation relative* qui incombe à tous de se rallier à l'Edition officielle.

Entendons-nous bien. L'Eglise romaine, connaissant les difficultés matérielles qui peuvent paralyser pour un temps les meilleures volontés, n'a point donné un ordre formel à chaque Eglise particulière d'adopter son Edition à un moment déterminé. Ce qu'Elle pratique à l'heure présente, c'est un mode constant de *vives exhortations*, sans obligation *absolue*. Mais elle nous laisse néanmoins bien deviner sa pensée intime; et cette pensée est claire comme le jour pour qui lit les Décrets sans parti pris.

De bonne foi qu'on médite le passage suivant du Décret *Romanorum Pontificum* :

Pendant ce temps plusieurs de ceux qui s'occupent de la musique ecclésiastique se livrèrent à des recherches plus approfondies sur la forme primitive du chant grégorien et sur ses phases diverses durant les âges suivants. Mais, dépassant les justes bornes de cette investigation et se laissant peut-être emporter par un trop grand amour pour l'antiquité, ils parurent ne pas assez tenir compte des ordonnances récentes du Siège Apostolique et de ses désirs maintes fois manifestés que le chant grégorien prît partout la forme que l'usage plein de prudence de l'Eglise romaine a sanctionnée. En effet, dédaigneux de cette voie déjà sagement tracée, ils crurent qu'ils étaient encore pleinement libres de chercher à ramener le chant grégorien à

ce qui, d'après eux, était sa forme primitive, sous ce prétexte même que le Siège Apostolique avait sans doute déclaré authentique le chant contenu dans l'Edition récemment approuvée par lui et l'avait hautement recommandé, mais qu'il ne l'avait imposé en aucune façon aux diverses Eglises. *Ils auraient dû ne point oublier que c'est une pratique constante des Souverains Pontifes d'user de la persuasion pour la réforme de certains abus, plutôt que de donner des ordres; d'autant mieux que les RRmes Ordinaires des lieux et leur clergé ont coutume d'interpréter pieusement et religieusement comme des ordres les exhortations du Souverain Pontife.*

Qu'on réfléchisse encore sur les lignes suivantes du même Décret, lesquelles ont été de nouveau formulées dans le Décret *Quod S. Augustinus* :

Sans doute ceux qui s'occupent du chant ecclésiastique ont toujours eu dans le passé et conservent pour l'avenir pleine et entière liberté de rechercher, au point de vue de l'érudition, quelle fut anciennement la forme de ce chant ecclésiastique et par quelles phases il a passé, comme les érudits ont la louable coutume de faire des recherches et de discuter sur les anciens rites de l'Eglise et les autres parties de la sainte Liturgie. Mais néanmoins la seule forme du chant grégorien qui doive aujourd'hui être tenue pour authentique et légitime est celle qui a été approuvée et confirmée par Paul V, conformément aux prescriptions du concile de Trente, par Pie IX de sainte mémoire, par N. T. S. P. le pape Léon XIII et par la Sacrée Congrégation des Rites, et qui est contenue dans l'édition donnée à Ratisbonne, cette forme étant, à la différence de tout autre, celle du chant qui est en usage dans l'Eglise romaine. En conséquence il ne doit plus y avoir de doutes ni de discussions sur l'authenticité et la légitimité de cette forme de chant parmi ceux qui sont sincèrement soumis à l'autorité du Siège Apostolique.

Enfin qu'on remarque bien l'extrait suivant du Décret de 1894 *Quod S. Augustinus*, extrait dont la portée s'accentue en raison des circonstances particulièrement critiques qui ont précédé la promulgation de l'acte officiel, ainsi que nous tâcherons de le faire ressortir dans un prochain article :

En ce qui concerne la liberté, pour les Eglises particulières, de conserver un chant légitimement introduit et encore employé, la même Sacrée Congrégation décida de renouveler et d'inculquer le Décret rendu dans la séance du 10 avril 1883 par lequel elle exhortait vivement tous les Ordinaires des lieux et tous qui pratiquent le chant ecclésiastique à adopter dans la sainte Liturgie l'Edition susindiquée, afin d'avoir l'uniformité du chant, bien que, suivant la très prudente manière d'agir du Siège Apostolique, elle n'impose pas cette Edition à chacune des Eglises.

Tout commentaire semble inutile.

Et dire qu'il y a des gens qui s'imaginent qu'après avoir

poursuivi la réalisation de son idée pendant plus de trois siècles et après s'être engagée comme elle l'a fait en ces derniers temps, l'Eglise catholique va désormais se taire devant les savants comme fit la terre devant Alexandre le Grand, rengainer ses Brefs et ses Décrets, laisser à chacun liberté totale et absolue d'agir à sa guise, jusqu'au jour où des commis voyageurs de tout poil auront fait assez la place pour imposer en tous lieux telle autre édition dont l'Eglise tout d'abord semblait ne point vouloir... Bons amis, vous avez de l'aplomb! Il est vrai que tout est possible : avec le concours d'une certaine presse catholique, par la grâce de la crédulité cléricale, sous la pression du zèle plus ou moins irréfléchi de certaines Congrégations religieuses, à l'aide enfin de barnumesques expéditions en tous pays pour cause d'exhibition de produits dits artistiques, votre campagne peut momentanément réussir, en France surtout. Mais la France n'est qu'une petite fraction de l'univers catholique. Mais, dans cette France, il semble que vous nous meniez plutôt à la ruine du plain-chant qu'à son triomphe : car, d'une part, vous faites œuvre non pratique; et, d'autre part, si le Français s'emballe vite, non moins vite il se lasse et va chercher un refuge en d'extrêmes réactions.

Et quand en efforts stériles vous aurez gaspillé de belles et précieuses énergies, ce sera l'Eglise encore qui viendra peut-être vous tirer d'embarras en vous disant : « Mes bons enfants, si nous reprenions les choses au point où nous les avons laissées tantôt? »

Voilà ce qui nous attend.

Pour conclure, disons avec M. le chanoine Z : « Mieux vaudrait viser à *l'unité* et marcher la main dans la main par la même voie (1). »

Oui, visons à *l'unité* ; mais à l'unité *vraie*, à l'unité *légitime*, à l'unité qui émane des *directions de l'Autorité*. Soyons

1. Chose remarquable : en terminant notre étude concernant l'*Autorité* en rapport avec nos chants liturgiques, nous avons donné le spectacle d'une unité calme, d'une coopération fraternelle, d'un progrès salutaire du chant d'église; et en terminant notre étude sur l'*Archéologie* (dans les mêmes rapports), nous constatons des discussions agitées, des opinions contradictoires, des démolitions mutuelles de raisonnement, une situation désespérée.

D'où nous viendra alors cette unité dans le chant, si désirée par Rome?

des prêtres et des fidèles obéissants à la voix de l'Eglise, obéissants en toute simplicité, obéissants sans arrière-pensée.

Dom Guéranger avait raison : « *Rome est mère et maîtresse, tout ce qu'elle fait est bien.* »

A. Gabert.

LA CULTURE MUSICALE GRÉGORIENNE

Il semble que l'on puisse, à bon droit, s'étonner de l'état misérable dans lequel la CANTILÈNE ROMAINE, *vulgo* le CHANT GRÉGORIEN, était tombée au XIIe siècle, après avoir été si florissante — dit-on — dans les siècles précédents.

Néanmoins, cette efflorescence n'a-t-elle pas été exagérée par les écrivains du moyen âge et par ceux du siècle dernier rééditant servilement les dithyrambes de leurs devanciers?

A toutes les époques, on rencontre, en effet, des *enthousiastes sans savoir pourquoi* d'une cause qu'ils n'ont eu ni le temps ni souvent les moyens d'étudier, leurs convictions scientifiques ou artistiques n'étant assises que sur l'opinion des autres.

Loin de nous la pensée ou la prétention de mieux juger qu'eux-mêmes de l'effet que les mélodies sacrées produisaient sur leurs contemporains; mais, enfin, pour porter un jugement ayant une apparence de raison, ne devons-nous pas tenir compte de l'état de leur culture musicale ?

Il le paraîtra à quiconque n'est pas aveuglé par un optimisme exagéré.

Quel était donc cet état ?

Au bas de l'échelle sociale, c'est le peuple. Son ignorance absolue de tout le mettait dans l'impossibilité de juger autrement que superficiellement, et cette ignorance n'a pas sensiblement changé.

Plus haut, c'étaient les clercs, à qui était dévolue l'exécution des cantilènes. Mais pour nous rendre compte du savoir de ceux-ci, il nous faut monter plus haut encore dans la hiérarchie sociale afin de connaître quelle instruction purement musicale leur était donnée.

Voici le remède unique : qu'on renonce à se mettre des échasses archéologiques (selon l'expression pittoresque qui nous tomba un jour sous les yeux) pour s'élever au-dessus du flux progressif de l'Autorité ; ou bien, pour parler plus gravement, il n'y a qu'un remède : *celui de l'obéissance filiale à l'Autorité liturgique souveraine.*

(Abbé Lans, *op. cit.*, p. 51.)

Actuellement nous sommes obligés de faire le même raisonnement touchant le clergé de nos paroisses pour être en état de juger si l'instruction musicale qu'il a reçue lui permet de parler *restauration du chant grégorien* en connaissance de cause.

Reconnaissons-le de bonne foi, ces maîtres anciens si renommés, au milieu de l'ignorance générale, enseignaient d'une façon rudimentaire et tout empirique la pratique de l'Art musical telle qu'ils l'avaient apprise eux-mêmes. Et on n'a pas manqué de remarquer déjà les contradictions fréquentes qui se trouvent dans leurs ouvrages théoriques, contradictions que l'on a cherché à atténuer à l'aide de commentaires subtils, mais que, pour ma part, je ne puis expliquer autrement que comme il suit :

D'une part, ces auteurs se croyaient tenus de rééditer toute la théorie fondamentale antique ; mais, d'autre part, l'Art lui-même s'étant transformé dans le cours des siècles, ils étaient sous l'empire de la pratique journalière de l'Art tel qu'on le cultivait à leur époque, et, sous forme de commentaires personnels, ils introduisaient dans leurs traités des aperçus nouveaux quelque peu en contradiction avec les règles anciennnes qu'ils avaient rappelés précédemment.

C'est ainsi qu'en les lisant nous voyons, à côté des théories de Boëce, Mart. Capella, etc., inapplicables en totalité sur les mélodies existantes au IXe siècle, des conseils d'exécution visant directement les mélodies que nous avons sous les yeux dans les manuscrits neumés.

N'ayant pas assez remarqué cet amalgame de principes contradictoires, nous nous laissons influencer par ceux qui nous apparaissent « plus clairs » et nous voulons (ou plutôt certains d'entre nous veulent) à toute force trouver l'application intégrale de *toute* la théorie qui nous les présente enchevêtrés les uns dans les autres. C'est là qu'est l'écueil.

De nos jours le même fait se reproduit exactement de la même façon.

Nos ouvrages théoriques contiennent des principes enfantins, surannés, que tout auteur se croit obligé de placer dans son ouvrage par crainte d'être incomplet ; mais, notre art moderne ayant progressé dans des conditions toutes nouvelles, il se trouve que la *pratique* est en avance d'un demi-siècle sur la théorie qui devrait la fonder.

Aussi que se passe-t-il ?

De nos jours il faut l'enseignement oral d'un maître possédant à fond son métier moderne en *praticien d'expérience*.

Autrefois il en fut de même. Il fallait l'enseignement oral du maître en renom. C'est d'ailleurs la porte de sortie des auteurs de cette époque embarrassés d'expliquer les anomalies entre la théorie antique et la pratique actuelle qu'ils enseignaient d'autorité : « *Sed hæc et hujusmodi melius colloquendo quam conscribendo monstrantur* », ne craint pas d'écrire le grand Guido d'Arezzo (*Microl.*, XV, 4) dans des cas embarrassants.

Supposons un théoricien moderne s'abaissant à de tels procédés d'exposition ! Quel déluge de sarcasmes ne déchaînerait-il pas de la part de nos jeunes aristarques modernes ?

Reprenons notre raisonnement et poussons-le à ses limites naturelles.

Nous sommes autorisé à penser que tous les commentateurs modernes de la théorie médiévale font assaut d'érudition... à côté, lorsqu'ils entassent commentaires sur commentaires pour concilier les principes musicaux du moyen âge, inconciliables entre eux parce qu'ils ne sont qu'un amalgame de règles d'époques différentes ; et finalement nous sommes autorisé à dire que la théorie médiévale confuse, obscure, encombrée de dissertations oiseuses sur une foule de sujets souvent étrangers à l'art musical, retarde sur son époque, dénote dans ses promoteurs un manque de compréhension *nette* du sujet qu'ils traitaient, et nous concluons que ce n'est pas dans ces théories mal digérées que l'on découvrira le sens des notations antiques (1), mais bien et seulement dans les manuscrits, témoins et conservateurs de la *pratique journalière*, qui, eux, ne trompent pas (2).

Prenez l'Ecole moderne et expliquez ses hardiesses d'écriture, avec le *mot à mot* de tel ou tel traité d'harmonie en faveur. Neuf fois sur dix, la chose sera impossible. Et cependant elle existe, cette École moderne ! nous la pratiquons, donc *elle est*. Mais il faut le commentaire oral du maître actuel pour l'expliquer.

1. Remarquons-le bien : aucun de ces théoriciens ne se hasarde à exposer catégoriquement le sens précis, rythmique, de chaque signe neumatique ! Le fait est, pour le moins, assez étrange.

2. Et par manuscrits, j'entends tous manuscrits neumés, orientaux et autres, de quelque école qu'ils soient, attendu que les neumes ont une origine commune, orientale à coup sûr. Peut être cette épreuve sera-t-elle contre moi ; mais il faut sortir coûte que coûte de cet état de polémique énervante.

Faisons un retour en arrière et tentons d'expliquer le chant grégorien, noté neumatiquement, à l'aide des théories médiévales !

Depuis cinquante ans nous connaissons une multitude de systèmes explicatifs des *textes*, mais pas un explicatif à coup sûr des *manuscrits neumés*. Or, ces manuscrits nous représentent la PRATIQUE, puisque l'on chantait la notation qu'ils contiennent. Il nous faut donc, par un travail patient, reconstituer nous-mêmes l'enseignement oral du maître ancien commentant la notation à ses élèves.

Et c'est bien ainsi que j'ai compris la chose dès le début de mes recherches.

Lorsque, après avoir lu avec la plus grande attention tous les *traités explicatifs des neumes* (1), je m'efforçai de résumer mes impressions d'ensemble, elles se présentèrent à mon esprit à peu près sous cette forme : *Tous les commentateurs interprètent les mêmes textes chacun dans un sens différent; mais lorsqu'il s'agit de faire l'application de leur interprétation*, NOTATION EN MAIN, *cette application que nous avons sous les yeux, sous forme de traductions modernes, paraît être celle d'une théorie* A CÔTÉ *non exposée dans l'ouvrage que je venais d'étudier.*

Comme je pense qu'il est temps de faire trêve de polémiques, je ne m'étendrai pas plus longtemps sur ce sujet épineux, et je conclus.

Aucun des systèmes proposés depuis cinquante ans n'est défendable, notation neumatique et théories en main.

Seul mon système concilie tout. Qu'on l'étudie encore.

Mais un atome de poussière suffisant à enrayer le mouvement du mécanisme le plus parfait, il est possible que cet atome de poussière existe dans ma théorie sans que j'en aie conscience. Qu'on le montre, qu'on l'enlève au vu et au su de tous ceux qui ont à cœur l'œuvre de la restauration vraie.

1. Qu'il me soit permis de répondre à une critique, bien méritée d'ailleurs, qui m'a été faite à ce sujet. On m'a reproché sur le vu de l'ex. 212, p. 115 de mon grand ouvrage, de ne pas connaître la méthode bénédictine ! L'aveu de ma petite supercherie, indigne de figurer dans un ouvrage sérieux, je le reconnais, ne me coûte nullement. La voici. On sait que l'application de la méthode bénédictine varie beaucoup de maîtres à maîtres ! J'ai donc demandé à un fanatique de ladite école la traduction en question et je l'ai insérée avec la certitude que les critiques à court d'arguments ne manqueraient pas de la relever à ma grande confusion ! Ils n'y ont pas manqué.

On rendra service à la cause de la vérité en écartant un nouveau système faux.

Alors que restera-t-il devant nous ? L'*inconnu* à explorer de nouveau.

On peut être assuré que je ne serai pas le dernier levé de la phalange des futurs pionniers attirés par cette nouvelle exploration. Mais... je suis bien tranquille, quant à présent ; mon principe fera son chemin s'il est vrai ; et, serait-il faux, jamais je n'aurai l'amour-propre assez mal placé pour me cramponner en désespéré à mon radeau contre vents et marées, puisque je n'ai aucun intérêt matériel à défendre. Agir autrement serait le comble du ridicule, tandis qu'actuellement mon assurance — impertinente, dit-on — ne mérite que le respect dû à tout inventeur convaincu et ... désintéressé.

G. HOUDARD.

LES TEMPS ET LES PIEDS RYTHMIQUES

(*Suite.*)

II. Les pieds.

L'assemblage des temps formait anciennement les pieds ou *rythmes*, de même que dans la musique moderne la réunion des temps compose la mesure. Les pieds anciens étaient donc l'équivalent de nos mesures et comme celles-ci se marquaient par l'arsis et la thésis — le levé et le frappé — dont les proportions diverses donnaient son caractère au rythme. La mesure chez nous n'est pas uniforme et offre bien des variétés, suivant le nombre, la grandeur et la division des temps qui la composent. Ainsi en était-il chez les Anciens.

« Les différences des pieds, dit Aristoxène, sont au nombre de sept. Ils se distinguent par la grandeur, par le genre, par le rapport rationnel ou irrationnel, suivant qu'ils sont simples ou composés, d'après la manière dont ils sont divisés, la figure et l'antithèse. » (*Element. rythm.*, Westphall, p. 35.)

1° Les genres rythmiques généralement admis étaient au nombre de trois ; le *dactylique*, l'*ïambique* et le *péonique*.

Dans le premier, l'arsis a la même durée que la thésis ; c'est le rapport *égal*, comme 1 : 1, 2 : 2 ou 3 : 3.

Dans le second, l'arsis a deux fois la valeur de la thésis ou réciproquement ; c'est la proportion *double*, telle que 2 : 1 ou 1 : 2.

Dans le troisième, l'arsis et la thésis sont dans le rapport *hémiole* ou *sesquialtère*, 2 : 3 ou 3 : 2. (*Aristox.*, p. 36.)

Quelques-uns admettaient en outre le genre *épitrite* ou *sesquiterce*, 3 : 4, et le rapport *triple* de 1 : 3 ou 3 : 1. (Mar. Victor., *Art. gram.*, pp. 46, 48.)

2° Les pieds sont simples ou composés : simples, s'ils ne peuvent se résoudre qu'en temps, comme l'ïambe ou le spondée; composés, s'ils peuvent aussi se diviser en d'autres pieds simples, comme le choriambe et les deux ioniques. (*Aristox.*, p. 35.) Mais les auteurs sont loin d'être d'accord sur cette classification. Bacchius regarde comme composé le péon qui ne renferme que 5 temps brefs (*Meib.*, I, 24); tandis que Denys d'Halicarnasse (*Comp. verb.*, 17) et Marius Victorinus (p. 44) admettent comme simples les pieds de 6 temps brefs et Aristide Quintilien jusqu'à ceux de 12 temps. (*De musica*, Meib., p. 37.)

3° Dans le même genre, les pieds peuvent différer par la *grandeur*. « Un pied composé d'un seul temps, dit Aristoxène, ne saurait se rendre évident, puisque une seule *percussion* ne peut produire la division du temps, sans laquelle le pied n'est pas perceptible. » (*Op. cit.*, p. 33.)

Le plus petit pied doit donc avoir au moins deux temps, l'un au levé, l'autre au frappé. Les Grecs l'appelaient *hégémon* (qui marche en tête), parce qu'il est comme le père et l'auteur de tous les autres pieds. (*Mar. Vict.*, p. 44.) Aristoxène, il est vrai, le rejette de la rythmopée, comme exigeant une percussion trop rapide (p. 36) ; mais les autres auteurs l'admettent. On l'employait rarement seul, mais plutôt en composition ou en connexion avec d'autres pieds plus longs, dont par sa célérité il tempérait la lenteur. (Mart. Capella, p. 194.)

Les plus grands pieds admis dans la pratique ne paraissent pas avoir dépassé 12 temps brefs. (*Mar. Vict.*, p. 49.) Saint Augustin même n'en admet pas au delà de 8 temps brefs. (*De Musica*, II, 7.) Aristide Quintilien dit bien que le rythme égal peut aller de 2 à 16 temps brefs, le rythme double de 3 à 18 et le rythme sesquialtère de 5 à 25; mais il ne s'agit pas ici évidemment de pieds proprement dits, mais de successions rythmiques, de κῶλα ou membres composés de plusieurs pieds. (V. Croiset, *La poésie de Pindare*, pp. 47-49.)

4° Les pieds contenant le même nombre de temps pouvaient encore se diviser en parties inégales. Ainsi les *hexasimes*, ou pieds de 6 temps brefs, se prêtaient à deux genres de divi-

sion : soit en attribuant 3 temps à l'arsis et 3 à la thésis, ce qui les assimilait au genre égal, 3 : 3 ; soit en donnant 2 temps à l'arsis et 4 à la thésis, ou réciproquement, ce qui les faisait rentrer dans le genre double, 2 : 4 ou 4 : 2. (*Aristox.*, p. 37.)

De plus, le nombre des parties constitutives du pied pouvait varier. « La grandeur du pied, dit Aristoxène, est quelquefois cause que le pied reçoit plus de deux *percussions* (plus d'une arsis et d'une thésis.) Car les pieds les plus petits, dont la grandeur est aisément perceptible, se manifestent suffisamment par un levé et un frappé ; mais les pieds les plus grands, dont l'étendue est plus difficile à percevoir, exigent un plus grand nombre de divisions ; toutefois aucun pied ne peut recevoir plus de quatre *percussions*. » (*Op. cit.*, p. 33.) Ainsi l'*orthius* et le *trochée sémantus*, composés chacun de 12 temps brefs, recevaient trois divisions : une arsis et deux thésis — $\overset{a}{4} : \overset{t}{4} : \overset{t}{4}$; et le *péon épibate*, égal à 10 temps brefs, se divisait en quatre parties : une thésis longue, une arsis longue, une thésis de deux longues et une arsis longue — $\overset{t}{2} : \overset{a}{2} : \overset{t}{4} : \overset{a}{2}$. (*Arist. Quint.*, pp. 37, 38, 39.)

5° Les pieds différaient par la *figure*, lorsque les parties du pied divisées de la même manière se trouvaient placées dans un ordre différent. Le dactyle et l'anapeste, par exemple, sont formés l'un et l'autre d'une longue et de deux brèves ; mais dans le dactyle, la longue est au commencement du pied ; dans l'anapeste, elle est à la fin.

6° Ils différaient par l'*antithèse*, quand un pied commençait par le frappé, l'autre par le levé (*Aristox.*, p. 36) ; ou encore, quand la plus grande des parties du pied se trouvait ici au commencement, là à la fin, comme dans l'ïambe et le trochée. (*Arist. Quint.*, p. 34.)

7° Les pieds enfin étaient *irrationnels*, quand le rapport de l'arsis et de la thésis n'offrait pas une des proportions admises par le rythme ; par exemple, le trochée irrationnel, dont la thésis valait deux temps premiers et l'arsis un temps et demi : $2 : 1\frac{1}{2}$. (*Aristox.*, p. 35.)

Nous allons faire connaître les pieds rythmiques les plus usités chez les Anciens, en prenant pour guide Aristide Quintilien (pp. 36-40) et Marius Victorinus (pp. 43-50). Nous indiquerons les mesures modernes qui correspondent aux

pieds antiques; mais, à proprement parler, les pieds du genre égal sont les seuls qui correspondent exactement à nos mesures à deux temps.

Bien qu'on assimile habituellement les pieds du genre double à nos mesures à trois temps et ceux du genre péonique à une mesure à cinq temps, pour les Anciens ces deux sortes de pieds ne comptaient que deux temps rythmiques, un à l'arsis, l'autre à la thésis; tandis que chez les modernes la mesure à trois temps compte trois divisions rythmiques. Les pieds ïambiques étaient donc une mesure à deux temps dont l'un avait une durée double, et les péons une mesure à deux temps dont l'un était prolongé de moitié.

De plus, les Anciens considéraient comme contraires au rythme des pieds qui à notre point de vue seraient parfaitement réguliers. Ainsi une noire pointée suivie d'une croche est admissible dans une mesure à $\frac{2}{4}$, dont elle n'altère pas le rythme; mais les Anciens auraient vu là une irrégularité dans le levé et le frappé. C'est pour cette raison que saint Augustin rejette l'*amphibraque*, composé d'une longue entre deux brèves, ce qui aurait donné la proportion de 1 à 3. (*De Musica*, II, 10.)

Pieds rythmiques du genre égal.

1° Le *disime*, qui vaut 2 temps premiers, *procéleusmatique simple* ou *pyrrhique*, ne peut avoir qu'une forme : 1 brève au levé et 1 au frappé ; il correspond à notre mesure à $\frac{2}{8}$.

2° Le *tétrasime* qui vaut 4 temps premiers, 2 au levé, 2 au frappé, peut être représenté soit par 2 longues, *spondée*, soit par 4 brèves, *procéleusmatique double*, soit par 1 longue et 2 brèves, *dactyle* et *anapeste* $= \frac{2}{4}$.

3° En associant des *disimes* et des *tétrasimes*, on obtient des *hexasimes* ou pieds de 6 temps premiers dont 3 au levé, 3 au frappé $= \frac{6}{8}$.

Aristide Quintilien ne mentionne à cette place que les deux *ioniques*, majeur et mineur, formés de 2 longues et de 2 brèves, qu'il place dans le genre égal. La longue du milieu se partageait donc entre le levé et le frappé et formait ainsi une note syncopée. Saint Augustin admet aussi cette division en deux parties égales, soit pour les ioniques, soit pour

tous les pieds de 6 temps, même le *molosse*. (*De musica*, II, 12, 13.)

4° L'*octasime* de 8 temps premiers pouvait être formé de 2 doubles longues, une au levé, l'autre au frappé, *spondée majeur*. C'était alors un pied simple équivalent à $\frac{2}{2}$. On pouvait aussi former des pieds composés de même valeur en associant deux *tétrasimes*, ce qui correspondait à $\frac{4}{4}$.

Pieds du genre double.

1° Les *trisimes* ou pieds de 3 temps premiers, dont 1 au levé et 2 au frappé, ou réciproquement, étaient formés de 3 brèves, *tribraque*, ou d'une longue et de 2 brèves, *trochée* et *ïambe* $= \frac{3}{8}$.

En associant 2 trisimes, on formait des *dipodies* ïambiques ou trochaïques, *diiambes* et *ditrochées*. Par le mélange des ïambes et des trochées, on obtenait des *choriambes* et des *antispastes*. Toutes ces combinaisons égalent $\frac{6}{8}$.

3 pieds de même valeur réunis formaient des *tripodies* $= \frac{9}{8}$; et 4 pieds des *tétrapodies* $= \frac{12}{8}$.

Les dipodies et les tétrapodies rentraient dans le genre égal.

2° Les *hexasimes*, ou pieds de 6 temps premiers, 2 au levé, 4 au frappé, ou réciproquement, étaient formés de 3 longues, *molosse*, ou de 2 longues et 2 brèves, *ioniques* majeur et mineur $= \frac{3}{4}$. Nous avons vu plus haut que tous les hexasimes pouvaient aussi se diviser en deux parties égales et correspondaient alors à $\frac{6}{8}$.

3° Le *dodécasime*, pied de 12 temps premiers, formé de 3 doubles longues, *orthius* et *trochée sémantus*. Ces pieds avaient trois *percussions*, une arsis et deux thésis, dont chacune valait 4 temps brefs $= \frac{3}{2}$.

Pieds du genre péonique.

1° Les *pentasimes*, valant 5 temps premiers, dont 2 au levé, 3 au frappé ou réciproquement. Ils pouvaient être

formés de 2 longues et d'une brève, *crétique*, ou bien d'une longue et de 3 brèves, comme les diverses espèces de *péons* $= \frac{5}{8}$.

2° Le *décasime*, de 10 temps premiers, formé de 5 longues, *péon épibate*. Ce pied avait 4 *percussions*, 2 thésis et 2 arsis. Les thésis se plaçaient sur la 1re et la 3e note unie à la 4e, les arsis sur la 2e et la 5e $= \frac{5}{4}$.

On ne doit pas oublier que dans la plupart des pieds rythmiques, les longues pouvaient se résoudre en brèves et les brèves se contracter en longues (Mar. Vict., pp. 46, 59), ce qui était une nouvelle manière de diversifier les pieds, ajoutée à l'emploi des temps irrationnels, des semi-brèves et des autres procédés que nous avons énumérés.

Le rythme antique n'avait donc rien à envier au rythme moderne, en fait de souplesse et d'ingéniosité, et, tout autant que celui-ci, offrait au musicien les combinaisons les plus riches et les plus variées.

Il nous reste à voir les modifications que le rythme a subies depuis l'époque d'Aristoxène, quatre siècles avant notre ère, jusqu'à celle de Gui d'Arezzo, au commencement du XIe siècle. Il ne faudrait pas croire qu'à un moment donné on ait rompu brusquement avec toutes les traditions anciennes et que le rythme ait changé de nature. Saint Augustin, témoin des réformes opérées dans la liturgie et le chant ecclésiastique par saint Ambroise et saint Damase, ne connaît d'autre rythme que celui de l'Antiquité.

L'art musical s'est transformé sans doute, mais progressivement, et tout en restant fidèle à ses principes fondamentaux et à la loi du nombre, que nous retrouvons chez les théoriciens du moyen âge, pour lesquels le rythme est toujours la mesure des durées et un assemblage bien ordonné de temps longs et de temps brefs.

J. Dupoux.

Le Gérant : A. GABERT.

IMP. NOIZETTE ET Cie. 8, RUE CAMPAGNE-1re, PARIS.

DEUXIÈME ANNÉE N° 7 15 JUILLET 1899

L'AVENIR DE LA MUSIQUE SACRÉE

SOMMAIRE.

A propos d'Unité (*Suite.*) 97
Une petite Réponse 100
Le Rythme et le Mètre 102
La Pratique du Chant grégorien 106

A PROPOS D'UNITÉ

(*Suite.*)

II. *Circonstances qui ont provoqué les Brefs et les Décrets relatifs au plain-chant.*

1. Le Bref de Pie IX *Qui choricis*, en date du 30 mai 1873, fut adressé à l'éditeur Pustet, de Ratisbonne, au moment où celui-ci venait d'achever la réédition du Graduel romain « à l'instar de l'Edition médicéenne et conformément aux règles qui lui avaient été prescrites par la Sacrée Congrégation des Rites. » Le but du Bref était : 1° « d'approuver hautement » cette nouvelle Edition ; 2° de la « recommander vivement aux RRmes Evèques et à tous ceux qui s'occupent de musique sacrée » ; 3° « d'exhorter » l'éditeur à poursuivre son œuvre et à « mettre au jour les livres de chant grégorien qui restaient à éditer, afin de compléter l'Edition commencée jadis par le pape Paul V » ; 4° enfin de « confirmer et, au besoin, de renouveler tous les droits et les privilèges que le Saint-Siège avait accordés à l'éditeur par l'organe de la S. C. des Rites ».

Tout cela dans le but de préparer l'*unité* du chant liturgique : *Eo vel magis quod sit Nobis maxime in votis, ut cum in ceteris quæ ad sacram Liturgiam pertinent, tum etiam in*

cantu, una, cunctis in locis ac diœcesibus, eademque ratio servetur, qua Romana utitur Ecclesia (1).

2. Le Bref de N. T. S. P. le pape Léon XIII *Sacrorum concentuum*, en date du 15 novembre 1878, fut adressé au même éditeur Pustet au moment où, fidèle à l'exhortation de Pie IX qui l'avait invité à poursuivre son œuvre et à mettre au jour tous les livres de chant grégorien qui restaient à éditer, ledit éditeur venait de « terminer la partie qui contient les Heures diurnes ». Le but du Bref était : 1° de « louer l'art et le soin avec lesquels ce travail avait été exécuté »; 2° d'« approuver l'Edition, de la déclarer authentique et de la recommander vivement aux RRmes Evêques et à tous ceux qui s'occupent de musique sacrée »; 3° de « confirmer et, au besoin, de renouveler tous les droits et les privilèges accordés par la S. C. des Rites à l'occasion des livres jusqu'alors mis au jour par l'éditeur ».

Et dans ce Bref Léon XIII n'oublia point de faire siennes les aspirations de Pie IX vers l'*unité* en matière de chant liturgique : *Id potissimum spectantes ut sic cunctis in locis ac diœcesibus, cum in ceteris quæ ad sacram Liturgiam pertinent tum etiam in cantu, una eademque ratio servetur, qua Romana utitur Ecclesia.*

3. Le Décret *Romanorum Pontificum*, du 26 avril 1883, est le signal d'une mésintelligence plus ou moins accusée entre l'Autorité liturgique et la soi-disant science archéologique. Celle-ci, paraît-il, ne trouvait point assez son compte dans les travaux commencés après le concile de Trente, poursuivis plus tard sur l'ordre et sous les auspices du Saint-Siège et heureusement achevés dès l'aurore du pontificat de Léon XIII. Fière de ses conquêtes réelles ou prétendues, après une campagne de journaux et d'écrits divers elle sentit enfin le besoin de s'affirmer et suscita le Congrès d'Arezzo en septembre 1882. Voici quelles en furent les conclusions :

1. Certains opposants de l'Edition officielle ont tenté d'atténuer la portée du Bref *Qui choricis* en faisant valoir par exemple le Bref d'approbation accordé à Mgr l'Evêque d'Arras au sujet de l'Edition de Reims et Cambrai. Il est bon d'observer que ce Bref d'approbation (du 24 novembre 1856) est bien antérieur au Bref *Qui choricis*, et aussi que Pie IX, qui sans doute caressait déjà son idée d'*unité*, semble y avoir glissé un mot intentionnellement restrictif dans cette phrase : « Voilà, vénérable Frère, ce que, *pour le moment*, Nous avons cru devoir vous répondre sur ce sujet. »

Le Congrès européen pour le chant liturgique tenu à Arezzo... émet les vœux suivants :

1° Que les livres de plain-chant en usage dans les églises soient rendus à l'avenir aussi conformes que possible à l'ancienne tradition du chant grégorien ;

2° Que l'on accorde les plus larges encouragements et diffusions aux études et ouvrages théoriques déjà parus ou en voie de production pour remettre en lumière et pour rétablir l'ancienne tradition du chant liturgique ;

3° Que le chant ecclésiastique ait dans l'éducation du clergé sa place marquée, afin de raviver et de faire observer avec plus de soin les ordonnances liturgiques sous ce rapport ;

4° Que l'exécution du chant grégorien par notes égales ou « canto martellato » soit remplacée par l'interprétation rythmique, conformément aux principes exposées par Guy d'Arezzo au chapitre XV de son *Micrologue* ;

5° Qu'à ces fins tout manuel de chant liturgique donne les éléments de prononciation du latin ;

6° Que pour le service du culte catholique la priorité du chant grégorien, comme chant propre et officiel de l'Eglise, soit reconnue et adoptée pratiquement par le clergé, par les directeurs de jubé et par les organistes.

Les membres du Congrès adressèrent humblement ces vœux à N. T. S. P. le pape Léon XIII et sollicitèrent sa décision. Le texte même du Décret *Romanorum Pontificum* va nous dire le reste :

A cause de la gravité de l'affaire, Sa Sainteté en confia l'examen à une Commission particulière, choisie par Elle et composée de quelques-uns des cardinaux préposés à la garde des saints rites et de plusieurs prélats faisant partie de la même Sacrée Congrégation des Rites. Cette Commission particulière, réunie au Vatican le jour ci-dessous indiqué, après de mûres et soigneuses délibérations et un examen attentif de tout ce qui concernait l'affaire, ayant pris également l'avis d'hommes profondément versés dans la question, a jugé devoir émettre la décision suivante, sous la réserve de l'approbation de Sa Sainteté :

Les vœux ou les demandes formulés l'année dernière par le Congrès d'Arezzo et adressés par lui au Siège Apostolique, concernant le retour du chant liturgique grégorien à l'ancienne tradition, pris tels qu'ils sont exprimés (accepta uti sonant), *ne peuvent être acceptés ni approuvés.* — Sans doute ceux qui s'occupent du chant ecclésiastique ont toujours eu dans le passé et conservent pour l'avenir pleine et entière liberté de rechercher, au point de vue de l'érudition, quelle fut anciennement la forme de ce chant ecclésiastique et par quelles phases il a passé, comme les érudits ont la louable coutume de faire des recherches et de discuter sur les anciens rites de l'Eglise et les autres parties de la sainte Liturgie. Mais néanmoins la seule forme du chant grégorien qui doive aujourd'hui être tenue pour authentique et légitime est celle qui a été approuvée et confirmée par Paul V, conformément aux prescriptions du concile de Trente, par Pie IX de sainte mémoire, par

N. T. S. P. le pape Léon XIII et par la Sacrée Congrégation des Rites et qui est contenue dans l'édition donnée à Ratisbonne, cette forme étant, à la différence de toute autre, celle du chant qui est en usage dans l'Eglise romaine. En conséquence il ne doit plus y avoir de doutes ni de discussions sur l'authenticité et la légitimité de cette forme de chant parmi ceux qui sont sincèrement soumis à l'autorité du Siège Apostolique. — Afin que le chant employée dans la sainte Liturgie, prise au sens strict, soit partout le même, *on aura soin, dans les nouvelles éditions des Missels, des Rituels et des Pontificaux, de mettre les parties notées de ces livres en parfaite conformité avec l'édition susmentionnée, qui est approuvée par le Saint-Siège comme contenant le chant liturgique propre de l'Eglise romaine (ainsi que l'indique le titre même de chaque volume)*. D'autre part, bien que le Siège Apostolique, selon la règle de conduite pleine de prudence qu'il a suivie quand il s'est agi du rétablissement de l'unité de la liturgie ecclésiastique, n'impose pas à chaque Eglise ladite Edition, toutefois il exhorte de nouveau vivement tous les RRmes Ordinaires des lieux et les autres personnes qui cultivent le chant ecclésiastique, à travailler à ce que cette édition soit adoptée dans la sainte Liturgie, afin de garder l'*unité du chant*, comme ont déjà fait plusieurs Eglises par une détermination digne d'éloges. — Ainsi décrété par la Sacrée Congrégation, le 10 avril 1883.

Un rapport fidèle de toutes ces choses ayant été fait à N. T. S. P. le pape Léon XIII par le secrétaire, Sa Sainteté a approuvé le Décret de la Sacrée Congrégation, l'a confirmé et a ordonné de le promulguer, le 26 du même mois et de la même année.

(*A suivre*). A. GABERT.

N.-B. — L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au mois d'août le 4° paragraphe de notre sous-titre.

UNE PETITE RÉPONSE

M. le chanoine Chaminade nous écrit :

La *Revue du Chant Grégorien* publiée à Grenoble, sous l'inspiration de D. Pothier, a commis, dans son numéro du mois de juin, plusieurs inexactitudes qu'il importe de relever. (Article : *Echos*, pp. 214-215.)

L'auteur de l'article (*Un Grégorien*) écrit ceci : « Il est bon de rappeler que la stricte unité liturgique en matière de plain-chant n'est pas imposée. »

— L'Edition officielle n'est pas *imposée*, cela est vrai, pas plus que Eglise *n'imposa* la Liturgie romaine. (Décret du 26 avril 1883.) Mais un ami soucieux de l'entière vérité et respectueux des décisions du Saint-Siège se fût empressé d'ajouter que l'Edition officielle est « chaleureusement recommandée » aux RR^mes^ Ordinaires par 13 *documents* pontificaux « dans le but d'obtenir dans tous les diocèses » l'*Unité* du chant liturgique. (Bref de Pie IX, 30 mai 1873. — Bref de Léon XIII, 15 nov. 1878. — Décret du 26 avril 1883. — Décret du 7 juillet 1894.) Il eût ajouté aussi que « c'est une pratique constante des Souverains

Pontifes d'user de la persuasion pour la réforme de certains abus, plutôt que de donner des ordres » et que « les RR^mes^ Ordinaires des Lieux et leur clergé ont coutume d'interpréter pieusement et religieusement comme un ordre les exhortations du Souverain Pontife. » (Décret du 26 avril 1883.)

— « Tout le monde sait fort bien, continue le *Grégorien*, que l'Edition officielle est celle de *Ratisbonne.* »

— Eh bien! non : l'Edition officielle n'est pas « celle de Ratisbonne ». *Tout le monde sait fort bien* que M. Pustet n'est qu'un simple imprimeur obéissant en toutes choses aux censeurs ecclésiastiques de Rome. L'Édition officielle, c'est l'Édition *romaine*, « préparée à Rome et publiée par les soins et l'autorité de la S. C. des Rites ». (*Voir le titre des éditions typiques.*) Bien plus, aucun autre Graduel, aucun autre Vespéral n'a le droit de s'intituler *Romain :* car « la seule forme de chant grégorien qui doive aujourd'hui être tenue pour authentique et légitime, c'est celle qui a été approuvée et confirmée par Paul V, conformément aux prescriptions du Concile de Trente; par Pie IX, de Sainte Mémoire; par N. T. S. P. le Pape Léon XIII, et par la S. C. des Rites ». (Décret du 26 avril 1883.)

— « Au surplus, conclut le *Grégorien*, il faudrait vérifier les documents sur lesquels on s'appuie. J'ai sous les yeux la dernière collection des Décrets de la Congrégation des Rites, relatifs au plain-chant et à la musique religieuse : j'y cherche en vain le Décret *Romanorum Pontificum.* »

— Il y a treize documents pontificaux émanés de la S. C. des Rites et, *tous*, dûment approuvés par Pie IX ou par Léon XIII, sans compter les approbations spéciales *imposant* les chants typiques du *Rituel*, du *Missel* et du *Cérémonial des Evêques :* tels sont les documents parfaitement authentiques sur lesquels, en bons catholiques romains, nous nous appuyons. Si le *Grégorien*, quoique ayant « sous les yeux la dernière collection des Décrets de la S. C. des Rites, » y a cherché en vain le Décret *Romanorum Pontificum*, c'est qu'il a mal cherché : car ce Décret figure dans la Collection officielle de Gardellini sous le n° 5869. (*Appendix V*, du 12 janv. 1878 au 23 nov. 1887.) Mais peut-être notre chercheur a-t-il confondu le Décret *Romanorum Pontificum* avec le Décret *Quod S. Augustinus* du 7 juillet 1894. En effet, ce dernier n'est pas encore dans la collection Gardellini, mais pour une raison bien simple : c'est que les décrets généraux de la S. C. des Rites n'y sont insérés *que tous les dix ans.* Déjà, en 1884, les opposants refusaient au Décret *Romanorum Pontificum* toute autorité, sous prétexte qu'il ne figurait pas dans ladite collection : après avoir mené grand tapage pendant trois ou quatre années, ils eurent enfin satisfaction. Que les mécontents d'aujourd'hui se rassurent donc : à leur tour ils auront satisfaction à l'expiration de la période décennale (1).

1. D'aucuns prétendent pourtant que l'*Appendix VI* ne paraîtra pas, parce que Rome publie actuellement une *nouvelle* édition des *Decreta Authentica*, dont deux volumes ont déjà paru, et dans laquelle les *Appendices* feront corps avec le reste.

D'autre part un de nos correspondants, personnage bien en situation pour être renseigné et dont par discrétion nous tairons le nom

Au surplus, je me déclare disposé à adopter une édition quelconque, pourvu que Rome en manifeste le désir; mais jusqu'à ce jour — et tout fait prévoir qu'il en sera très longtemps ainsi — Rome veut obtenir l'*Unité* du chant liturgique, non pas au moyen de l'édition rémo-cambraisienne, pas même au moyen de l'édition bénédictine, mais au moyen de l'Edition officielle qui, *seule*, mérite le titre de *Romaine* : car, *seule*, elle est approuvée par Rome.

LE RYTHME ET LE MÈTRE

Bien que, suivant les époques, ces deux expressions aient été prises dans des acceptions quelque peu différentes, on ne les a jamais confondues l'une avec l'autre. Nous allons faire connaître les diverses significations qu'elles ont eues successivement — ce qui est indispensable pour comprendre le sens des définitions, parfois peu concordantes, qui en ont été données — et les textes des auteurs qui s'y rapportent.

Tout assemblage de temps ou de pieds qui se succèdent dans un ordre régulier, sans mélange de pieds discordants, prend le nom de rythme, en latin *numerus*. Mais, dès que le nombre de pieds qui le composent est déterminé et ne peut pas dépasser une certaine limite, on l'appelle *mètre* ou mesure, *hoc mensio vel mensura*. (S. Aug., *De Musica*, III, 1.)

« Il est évident, dit Aristote, que le mètre n'est qu'une partie du rythme. » (*Poétique*, IV.)

« Le mètre, suivant Aristide Quintilien, diffère du rythme comme la partie du tout. C'est une section du rythme. » (*Ap. eibom.*, p. 49.) — « Pour les rythmes, dit encore Fabius Quintilien, l'espace est libre; pour les mètres, il est circonscrit et leurs cadences sont déterminées, *et his certæ clausulæ*. » (*Inst. orat.*, IX, 4.)

« Le mètre est donc une composition formée de pieds ayant une certaine limite. C'est un rythme mesuré. *Metrum est compositio pedum ad certum finem deducta, vel rythmus modis finitus.* » (Mar. Victor., *Art. gram.*, ed. Teubner, p. 50.)

« Il suit de là, comme le dit saint Augustin, que tout mètre est un rythme; mais tout rythme n'est pas mètre. *Quo-*

fort connu, nous écrit à la date du 5 juillet 1899 : « Je puis vous assurer que, malgré des intrigues incroyables, le *Décret de* 1894, ainsi que le *Regolamento per la musica sacra*, trouvera sa place définitive dans le 3e volume de la nouvelle Collection des Décrets de la S. C. des Rites, et que par conséquent, après 1900, l'état des choses restera essentiellement le même qu'en 1894. » (*Note de la Rédaction.*)

circa omne metrum rythmus, non omnis rythmus etiam metrum est. » (Loc. cit.)

« Les Anciens semblent s'être représenté le rythme comme un long ruban, ou une chaîne composée d'anneaux égaux, c'est-à-dire de pieds rythmiques égaux, et le mètre comme une partie déterminée de cette chaîne. » (Maximilien Kawczynski, *Essai comparatif sur l'histoire et l'origine des rythmes* p. 53.)

Tel est le sens du mot *mètre* dans son acception la plus ancienne. C'était une section précise de la progression rythmimique, une limite au développement indéfini de la phrase musicale ou poétique marquée par une *clausule* ou cadence obligée, après laquelle la voix reprenait de nouveau sa course interrompue.

Tant que le chant et la poésie demeurèrent unis, les coupures de la mélodie coïncidaient avec celles des vers et le même rythme réglait la marche du chant et des paroles. Mais il vint un moment où les poètes se mirent à écrire des vers qui n'étaient plus destinés à être chantés, et les musiciens, de leur côté, composèrent des mélodies pour les flûtes et les cithares, sans accompagnement de paroles. Platon se plaint qu'il en était déjà ainsi de son temps et trouve dans ce procédé une absence totale de goût. « Ce ne peut être, dit-il, que l'effet d'une manie barbare et d'un vrai charlatanisme, de jouer ainsi de la cithare et de la flûte autrement que pour accompagner la danse et le chant. » (*Leges*, II.)

Mais dès lors, il y eut scission entre la poésie et la musique. Celle-ci, plus libre, s'affranchit des entraves que lui imposait le texte et, n'étant plus liée par la marche des pieds, augmenta ou diminua à son gré la durée des notes; tandis que la poésie, tout en admettant une plus grande liberté dans le mélange des pieds et dans la coupe ou césure des vers, détermina avec plus de soin le nombre de pieds qui devaient entrer dans chaque espèce de vers et le nombre de vers qu'on pouvait grouper ensemble pour en former des strophes régulières.

Il y eut, par suite, distinction entre le *mètre poétique* et le *rythme musical*. Le nom de *mètre* fut attribué exclusivement à l'art de la poésie. On appela *métrique* l'ensemble de ses règles et *métriciens* ceux qui les formulaient. Les expressions de *rythme* et de *rythmique* demeurèrent plus spécialement réservées à la musique et l'on nomma *rythmiciens* ceux qui s'occupaient de cet art.

Le mot mètre lui-même, pris dans le sens de poésie, pouvait s'entendre de plusieurs manières, nous dit Marius Victorinus : « D'abord pour la mesure des syllabes, longues ou brèves; puis pour le nombre de syllabes qui forment le pied; pour la qualité des pieds qui entrent dans le vers, d'où les dénominations de mètres ïambiques, trochaïques et dactyliques, et enfin, pour le nombre de pieds dont se compose le vers, car chaque vers, suivant sa longueur, est appelé trimètre, tétramètre ou hexamètre. » (*Op. cit*, p. 51.)

« Le rythme (musical), dit encore le même auteur, diffère du mètre (poétique) en ce que celui-ci s'occupe de la disposition des mots et celui-là règle la modulation et les mouvements du corps. Le mètre est une association de pieds, le rythme une succession de temps coordonnée; le mètre est limité par un certain nombre de syllabes et de pieds, le rythme n'est jamais circonscrit par un nombre déterminé, mais il prolonge les temps à son gré. » (p. 41.)

La matière du rythme était donc le son musical ou la figure mimique dont on évaluait la durée au moyen des temps. Le temps bref étant pris comme unité de durée, on pouvait en le multipliant produire des temps doubles, triples, quadruples. Le mètre, au contraire, avait pour objet la syllabe poétique, dont la longueur ou la brièveté servait à déterminer les pieds. Mais il n'admettait entre les syllabes longues et les syllabes brèves que le rapport fixe de 1 à 2.

« Le mètre, dit Longin, n'emploie que des temps fixes, le temps long et le temps bref, ainsi que le temps commun qui peut être ou long ou bref; tandis que le rythme donne aux temps l'extension qu'il lui plaît. » (*Ad Hephæst.*, 144. Westphall, p. 43.)

« Les rythmes, dit aussi Diomède, ne sont limités que par la mesure certaine des temps et peuvent à notre gré être resserrés ou allongés. Les pieds consistent dans la durée fixe des syllabes et ne s'écartent jamais de l'intervalle légitime. » (*Ap. Westph.*, p. 43.)

« Il y avait donc désaccord entre les métriciens et les musiciens au sujet des intervalles de temps qui correspondent aux syllabes. Les musiciens n'attribuaient pas une valeur égale à toutes les longues et à toutes les brèves, mais admettaient des longues augmentées et des brèves diminuées. Par contre, les métriciens réglaient la durée des temps suivant que

chaque syllabe était longue ou brève de sa nature. » (*Mar. Victor.*, p. 39.)

Une autre différence entre le rythme et le mètre consistait dans la disposition des longues et des brèves qui formaient les pieds, ainsi que dans l'emploi des silences. « Il importe peu pour le rythme, dit F. Quintilien, que dans un dactyle, par exemple, les syllabes brèves soient placées avant ou après, pourvu que l'intervalle du *levé* au *frappé* demeure égal, car il ne mesure que le temps; tandis que dans un vers, on ne pourra pas employer indifféremment un anapeste ou un spondée pour un dactyle. — Les rythmes admettent aussi plus facilement les temps *vides* ou silences, quoiqu'ils se rencontrent aussi dans les mètres. » (*Inst. orat.*, IX, 4.)

Il n'y avait donc plus, à proprement parler, de pieds caractérisés dans les rythmes, puisque la fantaisie du musicien y mélangeait à son gré les longues et les brèves.

« Son essence, dit Aristide Quintilien, consiste dans le levé et le frappé, tandis que le mètre a la sienne dans la diversité des syllabes. Le rythme subsiste, bien qu'on emploie des syllabes semblables ou des pieds opposés; mais le mètre ne va pas sans l'inégalité des syllabes et n'admet que rarement l'antithèse des pieds. » (*Meibom.*, p. 49.)

C'est ce qui faisait dire à Marius Victorinus que « le rythme se passe de pieds et que la mélodie ne se mesure pas par les pieds, mais par les temps rythmiques ». (p. 44.)

Une autre conséquence de cette scission entre la poésie et le chant fut que le texte lui-même, destiné à être chanté, s'affranchit de plus en plus des lois de la métrique et de la prosodie et se soumit entièrement au rythme musical.

Aussi Cicéron nous dit-il que « certains vers ressemblent à de la prose quand ils ne sont pas chantés. On le remarque surtout chez les meilleurs poètes lyriques, dont la versification ne paraît qu'une simple prose, quand elle n'est pas soutenue par le chant ». (*Orator*, 55.) Ce que confirme Attilius Fortunatus disant que « le mètre conserve son caractère, même quand il n'est pas uni au chant ; tandis que la composition rythmique n'a de valeur qu'autant qu'elle est chantée ». (*Gram. lat.*, VI, 1, p. 288.)

Peu importait dès lors au musicien la quantité des syllabes du texte.

« Si là où le chant demande deux longues, dit saint Augustin, on place un mot dont la première syllabe est brève,

en lui donnant la durée d'une longue, la musique ne s'en offense nullement : car, tout ce qu'elle réclame, c'est que les syllabes soient abrégées ou allongées suivant les lois de son propre rythme. » (*De Musica*, II, 1.)

Cette doctrine, qu'on le sache bien, n'est pas particulière à saint Augustin. Nous la retrouvons, énoncée presque dans les mêmes termes, chez la plupart des théoriciens des premiers siècles.

Servius, grammairien du ve siècle, dit : « Les rythmiciens ne mesurent dans le vers que les durées du son et prennent pour unité de mesure le temps bref, qui est toujours appelé bref, quelle que soit la syllabe qui lui est associée. Les métriciens, au contraire, mesurent les vers par les syllabes et comptent comme temps bref celui qui correspond à une syllabe brève. C'est pourquoi, si les métriciens déterminent les temps par les syllabes, les rythmiciens règlent les syllabes sur les temps. *Itaque rythmici temporibus syllabas, metrici tempora syllabis finiunt.* (*De Accent.*, ap. Westph., p. 42.) Priscien disait à la même époque; « Pas plus que la sainte Ecriture, la Musique n'est soumise aux règles de Donat. *Musica non subjacet regulis Donati, sicut nec divina Scriptura.* » (Gerbert, *Scriptor.*, I, p. 6.)

Marius Victorinus au IVe siècle : « Les musiciens soumettent les syllabes à l'arbitre des temps. *Musici temporum arbitrio syllabas committunt.* (*Op. cit.*, p. 39.) Longin au IIIe siècle : « Le rythme donne au temps l'extension qu'il lui plaît, jusqu'à faire souvent d'un temps bref un temps long. » (*Ad Hephœst.*, Westph., p. 43.) Et Denys d'Halicarnasse, contemporain d'Auguste : « La Rythmique et la Musique transforment les syllabes, les allongent ou les abrègent, de manière bien souvent à intervertir leurs qualités; car ce ne sont point les temps que l'on règle sur les syllabes, mais les syllabes sur les temps. (*Comp. verb.*, 11. Westph., p. 43.)

(*A suivre.*) J. Dupoux.

LA PRATIQUE DU CHANT GRÉGORIEN

I

En avril dernier, je disais à cette place que, désormais, nous pourrions parler de la *pratique* du chant grégorien restauré.

Mettons les choses au point.

Qui dit « *pratique* » dit « *exécution quotidienne* » de la cantilène sacrée.

Dès ici, on voit que la question a deux côtés, comme une médaille, une pièce de monnaie, a une face et un revers.

La face porte l'emblème de l'état de choses existant *autoritairement*, le revers ne porte que l'accessoire.

La face, dans la question grégorienne, ne peut comporter que la pratique du chant officiel de l'Eglise; le revers, la pratique du chant archéologique restauré d'après un système quelconque de lecture des neumes anciens.

Concluons donc en bonne et saine logique, d'une part que si nous parlons « *pratique journalière* » cela ne peut s'entendre que de celle du *chant officiel* reconnu tel, sanctionné par les décrets du Saint-Siège (1), et, d'autre part, que TOUTES VERSIONS ARCHÉOLOGIQUES du chant antique ne peuvent donner lieu qu'à un ensemble de conseils en vue d'une *exécution passagère*.

Bien plus, toute propagande faite dans le but de les répandre comme *type officiel du chant de l'Eglise* doit être qualifiée de « factieuse », ainsi que je l'ai dit dans un précédent article.

A combien plus forte raison toute critique de fond ayant pour but de déconsidérer cette « Edition officielle », et faite avec le secret désir de lui substituer une quelconque des versions archéologiques connues actuellement, est-elle un cas de rébellion vis-à-vis de la seule autorité à laquelle nous devions obéissance filiale : ROME.

Pour ce qui me concerne, mon attitude est bien nette et ne variera pas. Je ne saurais mieux faire, pour l'affirmer aujourd'hui, que citer ces quelques lignes de Dom Kienle (2).

« Il y eut un temps où je donnais mes préférences aux formes des « mélodies grégoriennes de l'antiquité, et où je nourrissais l'espoir « qu'elles auraient obtenu, à côté des mélodies officielles, quelque « témoignage flatteur et *formel*, même qu'elles pourraient être intro- « duites et prises en considération. Il en aurait été ainsi, si seulement « la question eût été agitée avec plus de sens religieux et de modé- « ration et avec moins d'étourderie. Toutefois, par les décrets récents « de l'Eglise, *cette question a reçu une solution et elle change de phase.* « LE TEMPS AUQUEL JE FAISAIS ALLUSION EST DONC, A MES YEUX, UN TEMPS PASSÉ « A TOUT JAMAIS. Je déclare, en conséquence, que je suis partisan de « l'usage PRATIQUE des livres officiels de chant, et JE FORME LE VŒU QUE « TOUT VRAI CATHOLIQUE SE DÉCIDE A AGIR DE MÊME. »

Ainsi s'exprimait Dom Kienle, ainsi m'exprimai-je à mon tour.

1. Tant qu'une autre édition n'aura pas été jugée digne de la remplacer.
2. *Greg. Blad*, 1887.

Rome encourage les recherches archéologiques. Je travaille donc par pur amour de l'art, pour la vérité archéologique à découvrir, si elle ne l'est déjà par l'un de mes confrères ès neumes, pour apporter tout au moins quelques données nouvelles, sinon toutes, propres à éclairer d'un jour nouveau cette question, si importante dans ses résultats, du rythme grégorien. Mais aussitôt que la question de *pratique journalière* est soulevée, l'archéologue enthousiaste fait place en moi à l'humble catholique dont le seul rôle est l'obéissance absolue, obéissance qui entraîne forcément l'adoption *hic et nunc* de l'Edition officielle, et, de plus, la non-discussion de la valeur théorique de ladite Edition, la discussion étant inconvenante au premier chef (1).

De même que Rome encourage les recherches archéologiques, de même elle tolère l'exécution à l'Eglise de pièces de musique moderne dite religieuse, pourvu qu'elles soient respectueuse du sanctuaire et des nécessités liturgiques. En conséquence l'*exécution passagère* de toute version archéologique restaurée d'après une méthode scientifique jouit de la même tolérance.

C'est donc en vue d'une exécution passagère que nous donnerons les quelques conseils dont nous parlions au début de ces lignes.

II

On a mené grand bruit d'une réserve faite en toute sincérité, concernant « l'*impossibilité de la remise intégrale au répertoire* de la cantilène antique ».

On s'est même servi de cet aveu comme d'une arme de combat contre ma théorie; mais n'est-il pas regrettable de voir le dernier critique de mon œuvre en dénaturer le sens, bien clair cependant, par ce commentaire : « Il n'y a qu'un « mot à ajouter à cette appréciation : ce qui n'est pas chan- « table aujourd'hui ne l'était pas davantage au moyen âge, et « la doctrine qui aboutit à une pratique impossible se con- « damne, par le fait même, irrévocablement (2). »

Ainsi donc, si, sans égards pour la susceptibilité bien légitime de mon critique, et pressenti par lui au sujet de l'exécution qu'il projette d'une œuvre moderne (de Brahms, Rubins-

1. Et, pour rester dans l'obéissance jusqu'au bout, c'est à NN. SS. les Evêques que nous nous abandonnons pour l'application pratique du principe d'adoption, vu que Rome, par une condescendance toute maternelle, leur laisse le choix du moment opportun en *tolérant* qu'ils conservent les anciennes éditions diocésaines *légitimement* introduites. (Décret du 7 juillet 1894.)

2. *Mus. Sacra*, Toulouse, mai 1899, p. 66, col. droite.

tein, Liszt, etc.,) connaissant de plus, son incapacité professionnelle, je viens lui dire : « Non, ne tentez pas la chose, « cette musique est au-dessus de vos forces, » il me répondra : « Brahms n'existe pas ! » Mon Dieu, non, pour lui. Notons qu'ici je prends un exemple, sans aucune intention malicieuse : c'est un argument *ad hominem* que j'emploie.

Mais, toutes choses considérées, le cas est identiquement le même au regard du chant restauré.

Que sont nos milliers de chantres, sinon des incapables? Le souvenir de leur infériorité écrasante m'a hanté lorsque j'écrivis ma fameuse phrase : *impossibilité de remise intégrale au répertoire du chant restauré*. Eux seuls en sont responsables.

La conclusion précitée perd d'ailleurs toute sa valeur puisqu'elle ne porte que sur une phrase tronquée, et que, de plus, cet écrivain cache soigneusement un autre alinéa du même article (1) : « Il n'est pas un musicien qui ne soit « *capable* de chanter ma version ; mais c'est une utopie de la « vouloir faire chanter *universellement* PARCE QUE L'IMMENSE « MAJORITÉ DES CHANTRES N'A NI INSTRUCTION « SOLFÉGE », etc... »

En voilà assez, ce me semble, sur un sujet irritant.

Toute mélodie bien établie comporte en elle-même, on le sait, un commencement, un milieu et une fin. Chacune de ces trois parties est formée d'un ou plusieurs membres de phrase. Chacun de ces membres de phrase est composé d'une ou plusieurs formules mélodiques ayant un sens musical défini. Vivifiant le tout il y a le rythme qui anime la mélodie, rythme intimement lié au sens mélodique de chaque formule.

Le rythme donne l'unité de caractère et la tonalité adoptée donne l'unité de sentiment.

Si l'on a bien compris ce qui précède, il n'est personne qui ne saisira à première vue la constitution de la phrase grégorienne et son mode d'exécution.

Retrouvons-nous tout cela dans la cantilène grégorienne?

Oui, tout sans exception.

Remarquons bien que je n'ai pas parlé de groupement des formules en mesures régulières telles que nos œuvres modernes en comportent.

Ces groupements me paraissent inadmissibles, puisque, pour les établir, on est obligé de ne pas suivre, dans la traduction des neumes, un mode d'interprétation uniforme pour chacune des formes neumatiques.

Le chant grégorien est libre dans son rythme (2), libre

1. *Mus. Sacra*, fév. 1899, page 30, col. gauche.

2. Liberté ne signifie pas *absence de rythme* ou *rythme vague, indéterminé !*

dans son développement mélodique comme la prose littéraire l'est dans ses périodes. Mais, tandis que la prose littéraire déclamée suit les lois du rythme oratoire, la prose grégorienne suit les lois du rythme musical. Le chant, d'ailleurs, n'a jamais été assimilable au « parler ». Le rythme du chant est une chose, le rythme de la parole en est une autre. Le chant est de la musique et en suit les lois naturelles, le parler n'est pas de la musique et conséquemment suit des lois différentes propres à sa nature.

Dire que le parler possède un rythme propre est exact : nul de nous qui ne l'ait senti instinctivement; mais prétendre que : puisque le rythme oratoire « est un rythme certain, on peut l'imposer à la mélodie », est une impossibilité. Le « *cantabis sicut pronuntiaveris* », grand argument bénédictin, est un de ces axiomes absolus, qui pèchent par leur absolutisme même.

Chanter : « *Pater noster, qui es in cœlis...* » comme on le déclame, n'est pas, à proprement parler, du « *chant* »,c'est de la déclamation *syllabique* oratoire sur intonations musicales. Mais aussitôt qu'il y a *groupe de notes traduisant, une à une, les syllabes du texte,* il y a musique pure et rythme musical, antipodes du parler et du rythme oratoire.

A tel point que les anciens reconnaissaient déjà, et même dans le syllabisme musical, que : ce n'est pas la musique qui se plie au rythme des paroles, mais bien la parole au rythme de la mélodie.

Toute l'Ecole dite italienne a exagéré cette singulière manière de faire et c'est la grande supériorité de notre Ecole moderne de respecter la pureté de la déclamation oratoire (1) sans rien sacrifier des exigences du rythme musical.

Pour la dixième fois, peut-être, répétons que la caractéristique du rythme musical n'est pas autre chose que la régularité des pulsations rythmiques que chacun sent (2) instinctivement à l'audition, parce que le rythme est le pouls de la musique.

Le chant grégorien est ainsi établi : pas de mesures régulières, uniquement des temps rythmiques successifs composés chacun en soi de toutes les notes (1, 2, jusqu'à 6 ou 8) qui

1. Ce qui ne signifie aucunement « respecter le rythme oratoire ».

2. C'est encore un fait qu'à l'audition d'une œuvre musicale, les neuf dixièmes des auditeurs suivent le rythme de tête, et que quelques-uns d'entre eux le marquent de la tête ou du pied, sans souci de la *Mesure moderne* dans laquelle l'œuvre est écrite. Qu'est-ce donc cela, sinon battre les *temps rythmiques* successifs, pouls du rythme, répétons-le à satiété ?

neumatiquement sont représentées par une seule figure neumatique. C'est avant tout une question de lecture qu'il en soit ainsi. Ces groupes-temps expriment une seule ou plusieurs syllabes du texte, mais on ne voit nulle part une figure neumatique juxtaposée à deux (ou plus) syllabes de ce texte (1).

Prenons le graduel : « *Christus factus est* », tel que je le transcris (2).

Au premier regard jeté sur cette traduction on voit chaque groupe-temps juxtaposé à une syllabe du texte, et, par places, deux ou trois de ces groupes (3) exprimant une même syllabe littéraire : — NO = 3 temps, *bis*; OBE = 3 temps, *diens*; AD = 2 temps; *au*TEM = 3 temps. Dans le verset qui suit les groupes sont plus nombreux par places; ce sont alors de courtes vocalises du type des jubili alléluiatiques.

Quelle difficulté d'exécution oserait-on soulever au sujet de ces groupes? Quel est celui, dont le savoir en solfège même réduit à la définition fondamentale une noire = 2 croches = 4 doubles croches, etc., qui osera dire que cette mélodie est *impraticable!* Impraticable, oui assurément, pour nos chantres et pour beaucoup de leurs supérieurs hiérarchiques qui en sont encore à rejeter la notation moderne sous le curieux prétexte que cette notation dénature leur plain-chant, tandis que la notation carrée l'immatérialise! Grands mots sonores que tout cela !

Suivons. Chanter des temps rythmiques à la suite les uns des autres n'est pas chanter, c'est solfier brutalement la lettre du texte musical. L'élève de neuvième qui ânonne, mot par mot, sa leçon, lit brutalement le texte, mais *ne sait pas lire.* Savoir lire la prose ou les vers, c'est donner à chaque mot sa force d'émission *selon le rôle qu'il joue dans le membre de phrase.* Pourquoi voudrait-on qu'en musique, langue bien autrement expressive, il en soit d'autre façon? Savoir lire la musique ne consiste pas à exécuter froidement, métronomiquement, les groupes-temps rythmiques que l'on a sous les yeux, mais bien à donner à chacun de ces groupes-temps sa force d'émission *selon le rôle que ce groupe joue dans le*

1. J'ai donné dans mon *Appendice*, p. 305, le sens du texte de Guy d'Arezzo (*Microl.*, XV, 8) qui pourrait m'être opposé ici.

2. Voir mon *Appendice*, page 321.

« *M. Houdard a bien voulu mettre à notre disposition un certain nombre d'exemplaires de cette pièce* (tirage à part sur papier fort). *Ceux de nos lecteurs qui désireraient la recevoir voudront bien nous adresser leur demande dans le plus bref délai.* (Note de la Rédaction.)

3. Je pourrais faire intervenir une raison d'harmonie sous-entendue pour confirmer ces *temps*; mais il faut savoir se borner pour ne pas embrouiller les idées dès le début.

membre de phrase. Donc identité parfaite de moyens dans les deux langues, et, comme corollaire : même éducation à parfaire pour être à même de traduire le sentiment de l'écrivain, littérateur ou musicien. Que ceux-là, parmi nos détracteurs, veuillent bien réfléchir au ridicule dont ils se couvrent lorsqu'ils prétendent que chanter *temps par temps* c'est marteler une mélodie insipide.

Chaque mot du texte liturgique est donc exprimé par un véritable *mot musical.* Comme preuve, je prie le lecteur de supprimer mentalement le texte « *Christus factus est* », etc., et d'exécuter la mélodie comme si elle était purement instrumentale. Il lui sera impossible, à moins de parti pris, de mauvaise foi ou d'ignorance, de phraser la mélodie susdite autrement que comme les mots du texte momentanément supprimés l'ont établie musicalement dans l'esprit du compositeur.

Maintenant, que le lecteur fasse un essai complémentaire : qu'il joue de nouveau, au piano ou à l'orgue, ou qu'il veuille bien chanter cette fois la mélodie, mais *en lisant en même temps les indications neumatiques des neumes qui surmontent la partie* (indications qui reviennent à ceci : *ritenuto* léger, *expressivo,* de toutes les notes qui neumatiquement sont représentées par des *traits* ou *par un signe surmonté d'un trait* : tel le 5e mot, *nobis*). Son exécution sera le rendu exact de la pensée du compositeur, représentée d'une façon géniale dans les neumes eux-mêmes.

Je n'en dirai pas plus long aujourd'hui. La plupart de ceux qui m'ont critiqué, dans des termes souvent déplacés, regretteront avant peu d'avoir étalé au grand jour leur incompétence ou leur dépit de s'être inféodés à telle ou telle école, sans avoir suffisamment pesé les raisons de leur adhésion. *Verba volant,* mais SCRIPTA MANENT, les miens comme les leurs. Les recherches futures justifieront les uns ou les autres. Attendons-les avec calme.

G. HOUDARD.

Le Gérant : A. GABERT.

IMP. NOIZETTE ET Cie, 8, RUE CAMPAGNE-1re, PARIS.

DEUXIÈME ANNÉE N° 8 15 AOUT 1899

L'AVENIR DE LA MUSIQUE SACRÉE

SOMMAIRE.

A propos d'Unité (*Suite.*) 113
Variations musicales sur le Motif « *Brefs et Décrets* ». 120
Le Rythme et le Mètre (*Suite.*). 125
Le Neume-Temps rythmique devant la Critique. 128
Le Rythme des Mélodies grégoriennes, par J. Artigarum. 132
Première Symphonie d'Orgue, par L. Vierne. 136

A PROPOS D'UNITÉ

(*Suite.*)

II. *Circonstances qui ont provoqué les Brefs et les Décrets relatifs au plain-chant.* (*Suite.*)

4. Le Décret du 26 avril 1883 avait été envoyé à tous les Evêques. Il était, dit Mgr Lans, « ample en explications, clair et précis dans ses décisions, officiel par les formes. Aussi fit-il une impression profonde ». Il semble même qu'il aurait dû couper court à toute discussion ultérieure, rallier tous les suffrages et toutes les aspirations pratiques autour de l'Edition préférée et recommandée par la Sainte Eglise, en un mot apporter à tous la paix dans l'*unité*.

A l'étranger, il en fut assez généralement ainsi.

Mais en France, non.

La France devint le théâtre, sinon tout à fait unique, du moins principal, d'une résistance tantôt inconsciemment, tantôt expressément, toujours habilement organisée. « Edition scientifique » opposée à « Edition émanant de l'Autorité »: tel fut le mot de la situation. « Telle est, dit Dom Guéranger, la perpétuelle distraction du gallicanisme, que toujours et avec une incompréhensible assurance, il se posera,

d'égal à égal, en face de l'Eglise romaine. » Donc l'attitude de résistance s'affirma de plus en plus ; et bientôt la science, pour fortifier ses positions, s'adjoignit des auxiliaires dont il eût été plus honorable pour elle de se passer.

Bref, dès 1889, on vit se développer progressivement une coalition étrange où marchaient de front, pêle-mêle, l'archéologie, le commerce, le chauvinisme, le snobisme et... la politique. Quelle fête pour la presse, même pour certaine presse catholique qui souvent ne fut guère plus édifiante que l'autre! Quels torrents de récriminations, d'invectives et parfois de basses injures à l'adresse de l'Edition dite « étrangère » et de son éditeur, de la Cour romaine, de la Sacrée Congrégation des Rites et du Souverain-Pontife lui-même ! On fit tant et si bien que le gouvernement français crut devoir se mettre de la partie et faire agir auprès du Saint-Siège son ambassadeur le comte Lefebvre de Béhaine. Après de longs pourparlers, celui-ci écrivit donc à M. Develle, ministre des Affaires étrangères, à Paris :

Rome, le 19 octobre 1893.

... Votre Excellence n'ignore pas les polémiques ardentes... entre les partisans de la notation dite médicéenne et l'Ecole sacrée du véritable chant grégorien... Divers faits témoignent qu'ici même, dans l'entourage du Pape, notamment au séminaire du Vatican, les détracteurs des livres de Ratisbonne sont nombreux...

... Dès le début des polémiques... (déc. 1889), Léon XIII a spontanément protesté contre la pensée que le privilège pouvait être exploité de façon à porter préjudice à notre librairie.

... Le Saint-Siège n'a jamais songé à imposer aux Evêques, etc. A cet égard le communiqué officieux de l'*Osserv. Rom.* (4 août) est aussi explicite que possible.

... Le Préfet des Rites, le cardinal Aloysi Masella, m'a affirmé et autorisé à affirmer... que les Rites ne faisaient aux Evêques aucune obligation de conscience de préférer les livres édités par M. Pustet à tels autres dont ils aimeraient mieux faire usage, comme tel est le cas à Rome même, où les éditions médicéennes ne sont à l'heure présente — vingt-cinq ans après le Décret de 1868 et dix ans après le Décret de 1889 — employées que dans trois églises.

... Le Saint-Siège n'élèvera aucune objection si M. le ministre des Cultes recommande à tous les Evêques de France, de nos colonies et pays de protectorat, ainsi qu'aux Supérieurs de toutes les missions de nationalité française, de ne pas faire usage des livres liturgiques de la maison Pustet.

Peu de jours après il écrivait encore :

Rome, le 28 octobre 1893.

... Les déclarations officielles et formelles que j'ai reçues du Saint-

Siège équivalent en fait comme en droit, pour la France et ses colonies, à l'*annihilation* de ce qu'ordonne implicitement le Pape dans le Décret d'avril 1883.

La décision prise par l'Evêque de Nevers est assurément fort regrettable (1); mais elle n'infirme pas la valeur des déclarations du Saint-Siège...

... Le Secrétaire d'Etat m'a répondu que la chancellerie pontificale n'aurait à élever et n'élèverait aucune objection contre les mesures que nous jugerions nécessaire de prendre afin de sauvegarder les intérêts du commerce français.

Et enfin le ministre des Cultes envoyait, trois mois après, le communiqué suivant (*Circulaire n°* 617) aux Evêques de France :

Paris, le 19 janvier 1894.

Monsieur l'Evêque,

... Le gouvernement de la République ne pouvait demeurer indifférent aux inquiétudes du commerce français. En prenant connaissance des deux rapports de M. Lefèbvre de Béhaine, vous verrez que la chancellerie pontificale se défend avec autant de netteté que d'énergie d'avoir jamais songé à imposer aux Evêques l'usage de ces livres.

... De ce qui précède, vous conclurez, j'en ai la ferme confiance, que les membres de notre épiscopat ont tout intérêt à prendre acte des indications si explicites que le Saint-Siège nous a fait parvenir par M. Lefèbvre de Béhaine, et qui donnent au clergé de France la faculté de ne pas nuire au commerce de notre pays en faisant usage des livres liturgiques édités en Allemagne.

E. Spuller,
Ministre des Cultes.

C'était le triomphe, n'est-ce pas? et les adversaires de l'Edition officielle pouvaient sans doute entonner l'hymne national de leur victoire contre l'Eglise romaine?...

Eh bien! non.

Six mois plus tard, Rome publiait le Décret Quod S. Augustinus, *qui venait remettre toutes choses en place.*

Nous avons donné intégralement le texte latin de cet acte officiel dans notre numéro de novembre et sa traduction française dans celui de décembre 1898. Il est néanmoins à propos de le résumer aujourd'hui et d'en mettre en lumière les passages qui vont plus spécialement à notre sujet.

Le Décret rappelle d'abord très brièvement ce qui a été fait par l'autorité des Pontifes romains au sujet du chant ecclésiastique depuis saint Grégoire le Grand, plus particu-

1. Cette appréciation, d'ordre plutôt politique, dut sembler peu compromettante, vu qu'antérieurement la décision prise par Mgr l'Evêque de Nevers lui avait mérité les félicitations de Rome.

lièrement depuis le Concile de Trente, et plus particulièrement encore depuis le milieu de notre siècle. Les circonstances qui ont motivé les Brefs *Qui choricis* et *Sacrorum concentuum* y sont rappelées, et les passages de ces Brefs concernant l'approbation de l'Edition officielle et traduisant les aspirations des papes Pie IX et Léon XIII vers l'*unité* du chant liturgique y sont cités textuellement. Vient ensuite un court historique des circonstances qui ont motivé le Décret du 26 avril 1883, avec citation de la réponse faite aux vœux du Congrès d'Arezzo, depuis « *Vota seu postulata* », jusqu'à « *neque amplius disquirendum esse.* »

Donnons *in extenso* le reste du Décret :

Cependant en ces dernières années, pour diverses causes, on a vu les anciennes difficultés renaître et même de nouvelles controverses s'élever, dans lesquelles on a entrepris d'infirmer ou de contester entièrement l'authenticité et de l'édition et du chant qui y est contenu.

Il s'est trouvé aussi des personnes qui ont conclu, de ce que les Papes Pie IX et Léon XIII avaient très vivement recommandé l'uniformité du chant ecclésiastique, que tous les autres chants, précédemment en usage dans les églises particulières, étaient absolument interdits.

Pour éclaircir ces doutes et dissiper toute ambiguïté à l'avenir, Sa Sainteté remit le jugement de cette affaire à la Congrégation ordinaire de tous les cardinaux préposés aux saints Rites, lesquels, réunis en séances les 7 et 12 juin dernier, ayant examiné derechef tout ce qui se rapporte à la question et mûrement pesé ce qui s'était produit de nouveau, rendirent à l'unanimité la sentence suivante : « *Les dispositions contenues dans le Bref de Pie IX, de sainte mémoire*, Qui choricis, *du* 30 *mai* 1873 ; *dans le Bref de N. T. S. P. le Pape Léon XIII*, Sacrorum concentuum, *du* 15 *novembre* 1878 ; *et dans le Décret de la Sacrée Congrégation des Rites du* 26 *avril* 1883, *doivent être observées.* »

On le voit, rien n'est changé à l'état antérieur. L'Eglise maintient ses vœux et maintient ses tolérances en maintenant purement et simplement ses actes officiels des vingt et une années précédentes. Les difficultés et les obstacles suscités par le caprice humain peuvent retarder, mais ne sauraient arrêter l'acheminement vers la réalisation des désirs de l'Autorité. Celle-ci, tôt ou tard, doit avoir le dernier mot, pour le plus grand bien de tous et de chacun.

Mais ce qui doit attirer notre attention, c'est la manière dont le Décret s'exprime au sujet des tolérances que maintient l'Autorité :

En ce qui concerne la liberté, pour les Eglises particulières, de conserver un chant légitimement introduit et encore

employé, la même Sacrée Congrégation décida de renouveler et d'inculquer le Décret rendu dans la séance du 10 avril 1883, par lequel elle exhortait vivement tous les Ordinaires des Lieux et tous ceux qui emploient le chant ecclésiastique à adopter, dans la sainte Liturgie, l'édition susindiquée, afin d'observer l'uniformité du chant, bien que, suivant la très prudente manière d'agir du Siège apostolique, elle n'impose pas cette édition à chacune des Eglises.

Remarquons bien que la restriction n'est qu'une incidence dans la phrase principale et qu'elle est basée sur une pure raison de haute prudence.

Et maintenant, vous tous qui voudriez voir rapporter les Décrets qui vous gênent, dites-nous, à la lumière de ce que nous avons cité dans nos articles *A propos d'Unité*, si vous croyez sincèrement qu'une édition postérieure au Décret de 1883, comme l'est par exemple celle de Solesmes, doive être rangée dans la catégorie des éditions qu'on ait pu ou qu'on puisse « légitimement » introduire; et partant si une telle édition est admise à bénéficier de la tolérance accordée par l'Autorité, c'est-à-dire à être employée, non point exceptionnellement et passagèrement, comme beaucoup d'entre nous ont cru et croient encore pouvoir le faire, mais essentiellement, quotidiennement, à titre d'édition unique et totale (1). Dites-nous enfin si c'est en faveur d'une édition de ce genre qu'on est en droit de rêver l'*unité*, si c'est vers cette édition qu'on doit « marcher la main dans la main par la même voie » et orienter le grand œuvre de la restauration du chant liturgique...

Revenons au Décret : sa conclusion est celle-ci :

Un rapport fidèle de tout cela ayant été fait par le soussigné, préfet de la S. C. des Rites, à N. T. S. P. le Pape Léon XIII, Sa Sainteté approuva, confirma et ordonna de publier le Décret de la Sacrée Congrégation, le 7 juillet 1894.

On peut bien dire encore du Décret de 1894, comme de celui de 1883, qu'il est « ample en explications, clair et précis dans ses décisions, officiel par ses formes », et qu'il aurait

1. Le Décret (de 1894) suppose que les éditions *non officielles* par lui tolérées ont été « légitimement introduites » et sont « encore en usage ». On ne saurait donc plus en introduire de nouvelles, eussent-elles tous les mérites imaginables, sauf celui d'être « la seule authentique et légitime ». (Chanoine J. Didiot, *Le Chant de l'Eglise latine*, p. 12.)

dû couper court enfin à toute discussion, rallier tous les suffrages, apporter à tous la paix dans l'*unité*.

Hélas ! nous devons constater au contraire que depuis 1894 la voix de l'Eglise n'a pas été chez nous mieux écoutée qu'au paravant. L'opposition n'a point désarmé. A consulter certains échos, on se croit à la veille de voir capituler l'Autorité...

Mais, en revanche; la pauvre science humaine est en train de se prendre à ses propres filets. Nous avons, aujourd'hui, vingt systèmes scientifiques, tous opposés les uns aux autres, et chaque jour en voit éclore un nouveau. Hors de « la voie sagement tracée » par l'Autorité, le plain-chant se meurt vraiment des coups que lui portent tour à tour ses très doctes restaurateurs. Et pour avoir voulu marcher seule, la superbe science nous mène tout droit à la tour de Babel.

Pour le philosophe qui n'a point boutique sur la rue et n'est pris à l'engrenage d'aucune aventure commerciale, il est profondément instructif de contempler le gâchis où nous pataugeons à plaisir et de voir la science en train de se prouver à elle-même qu'elle eût mieux fait de se soumettre et d'obéir aveuglément en utilisant ses énergies dans le sens qu'avait indiqué l'Autorité.

Quoi qu'il en soit, ne soyons point inquiets pour l'avenir: c'est à l'Eglise encore une fois, que restera le dernier mot. Elle a vu bien des résistances plus troublantes encore que celles de l'heure actuelle; et ces résistances-là se sont éteintes devant son inaltérable patience. D'ailleurs la Providence sait parfois lui venir en aide à point nommé.

Pendant près de deux siècles, on a vu, par exemple, le gallicanisme faire ses délices de la profession et de l'enseignement des quatre articles de 1682 — de même qu'aujourd'hui (s'il est permis de comparer les petites choses aux grandes) bon nombre de séminaires, sous le fallacieux prétexte d'initiation au *vrai* chant de l'Eglise, font étudier et pratiquer par les jeunes clercs un chant tout autre que celui que veut l'Eglise, un chant dont l'Eglise a formellement répudié le principe fondamental par ses Décrets de 1883 et de 1894. — Le Concile du Vatican réduisit à néant les quatre articles en définissant l'infaillibilité pontificale. Or, pendant qu'il préparait sa définition, certaine presse française tendait une main coupable à certaine presse allemande, et des deux côtés du Rhin franco-allemand on se préparait à mener une campagne monstre contre le dogme en question aussitôt qu'il

serait proclamé. Mais la Providence en avait disposé tout autrement : car, le jour même où le Concile mettait le sceau à son plus grand acte, la France déclarait la guerre à l'Allemagne ; et le lendemain la presse oublia le dogme pour parler batailles ; et quand les jours de batailles furent passés, il était trop tard pour baver contre le Concile.

Hâtons-nous d'ajouter qu'il ne faudra point d'aussi dures leçons pour résoudre pratiquement la question du chant ecclésiastique et pour ramener à la pure obéissance ceux qui se sont laissé un instant égarer par des rêveries, des coteries ou des fumisteries. Le jour où seulement deux ou trois Evêques de France auront jugé que le moment est enfin venu d'obtempérer aux désirs de l'Eglise, ils seront suivis avec enthousiasme par une phalange compacte d'hommes désintéressés qui sont las des querelles présentes et soupirent après un avenir de paix et d'union. Et quand un éditeur français intelligent entreprendra de nous confectionner une bonne petite édition *française* de ce Chant romain officiel que l'ennemi s'obstine à appeler « le chant de Ratisbonne », les récalcitrants, qui très pharisaïquement avaient pris pour perchoir l'intérêt du commerce national, n'auront plus aucune apparence d'objection à formuler.

Allons, messieurs les éditeurs liturgiques de France, l'heure est propice de renier un peu votre passé. En 1897, vous avez encore, d'un commun accord (1), signé un mémoire rédigé sous l'inspiration de qui vous savez dans le but d'obtenir de Rome, par l'intermédiaire du gouvernement français, telles ou telles choses *impossibles*, entre autres l'abrogation de certains Décrets réputés gênants. Il y aurait mieux à faire aujourd'hui : il s'agirait de vous rappeler que le privilège de l'éditeur de Ratisbonne doit finir sans retour le 31 décembre 1900 ; ou, mieux encore, de profiter dès maintenant du généreux désistement de privilège que dès 1892 (sinon plus tôt) M. Pustet consentit de lui-même en faveur de la France et dans l'intérêt de la cause catholique. Sans doute le souvenir que nous rappelons est amer : car l'abnégation de l'éditeur étranger donna à vos levées de boucliers un certain caractère sur lequel il serait discourtois d'insister. Mais les jours ont passé là-dessus : sans trop grand préjudice pour l'amour-

1. Il serait pourtant injuste de généraliser : car, par exemple, nous savons de source sûre que M. Mingardon de Marseille refusa de signer le mémoire en question.

propre il est possible, aujourd'hui, de se ranger au parti du bon sens.

Et nous tous, fils aveuglément soumis à l'Eglise, qui, plus encore que les ergoteurs de la science, sommes en France *légion*, réjouissons-nous de savoir qu'*en droit* les querelles plain-chantales sont depuis longtemps tranchées par l'Autorité, et appelons de nos vœux le jour où elles le seront aussi *de fait*. Ce jour viendra, nous n'en saurions douter.

Rome est mère et maîtresse : tout ce qu'elle fait est bien.

(*A suivre.*) A. Gabert.

VARIATIONS MUSICALES SUR LE MOTIF « BREFS ET DECRETS ».

En juillet 1894, un prêtre néerlandais, Mgr Lans, écrivait les lignes suivantes dans une brochure que nous avons plusieurs fois citée (1) :

Nous n'attachons pas la moindre importance aux prédictions puisées principalement dans des journaux français et reprises par leurs confrères, même par des journaux néerlandais. A les en croire, le Saint-Siège serait à la veille de retirer son privilège à l'imprimeur, de révoquer les Décrets, de rendre aux Evêques une liberté sans limites, de préconiser l'édition des RR. PP. Bénédictins de France, etc., etc. Tout cela, d'après les journaux, sera bientôt un fait accompli! Pour nous, nous ne le croyons pas, et nous préférons attendre dans le calme les décisions de Rome. Elle saura parler à son heure.

Or, c'est à cette heure même que Rome parlait, et, peu de jours après, le Décret *Quod S. Augustinus* était promulgué et envoyé à tous les Évêques de l'univers catholique.

Aujourd'hui la situation est pareille et les prophètes de 1899 copient ceux de 1894. Le 7 juillet dernier nous recevions de l'un de nos correspondants étrangers la communication suivante:

On a mis en circulation le bruit que la S. C. des Rites ne fait qu'attendre l'expiration du privilège de Pustet se terminant le 31 décembre 1900, pour abandonner complètement la question du plain-chant, ou bien, d'après une autre version, pour préparer avec le temps une nouvelle édition de plain-chant basée sur les recherches de Dom Pothier.

Remarquons que cette communication n'est qu'un écho de ce qui vole de bouche en bouche dans certains milieux où la résistance reste à l'ordre du jour. Et il est à supposer que les

1. Abbé Lans, *Dix ans après le Décret Romanorum Pontificum*, p. 79.

bruits de 1899 auront le sort de ceux de 1894 : notre correspondant, qui est aux sources, nous l'affirme d'ailleurs dans la suite de sa lettre et conclut par ces mots : « Rome est plus tenace que ses ennemis. » De fait, il est inouï, d'après les gens experts en la matière, qu'un décret romain d'ordre général ait jamais été rapporté. Nous pouvons donc vraisemblablement répéter en 1899 ce qui s'écrivait en 1894 : « Rome saura parler à son heure, » si elle le juge utile.

Nous avons étonné certains lecteurs quand, dans notre numéro de juin (p. 86), nous avons parlé « du zèle *plus ou moins irréfléchi* de certaines congrégations religieuses » pour des formes de chant qui ne sont point celles que veut l'Eglise. Mais pardon, chers amis : il nous semble que l'Eglise catholique, les Congrégations romaines et le Souverain Pontife sont au moins aussi sacrés que les Congrégations religieuses que nous avons visées. Or, donc, si certains religieux se permettent de critiquer ce que fait Rome, de jeter, au nom d'une science qui est loin d'avoir fait ses preuves, le discrédit sur les actes officiels des Congrégations romaines, d'adopter une ligne de conduite en opposition avec les désirs formels du Souverain Pontife, nous ne voyons point du tout pour quel motif nous devrions faire le silence là-dessus, pourquoi il nous serait défendu, sinon de désapprouver, au moins de constater ce qui existe. Car enfin il se passe autour de nous des choses étranges ; et, pour notre part, nous nous étonnons plutôt qu'on les laisse s'accomplir tranquillement, qu'on ne les relève pas, qu'on ne les cite pas au tribunal d'une critique charitable si l'on veut, mais juste et impartiale.

Ainsi, nous avons en ce moment sous les yeux un volume de la Paléographie musicale de Solesmes, comprenant l'étude intitulée : *Le Cursus et la Psalmodie*. Or, c'est pour nous un vrai déplaisir de constater que le but de cette étude semble être de disqualifier systématiquement l'Edition officielle. A tant faire que de chercher querelle, au nom du *Cursus*, à ce qui n'est point selon la version des manuscrits (lisez : selon la version de Solesmes), on pouvait attaquer *toutes* les éditions modernes et les citer à tour de rôle pour les mettre en contradiction avec le type préféré. Mais non, c'est contre l'Edition officielle seule qu'on s'acharne : dès la page 72 de l'étude précitée, la parallélisme s'établit entre la « version des manuscrits » et la version dite « de Ratisbonne », de façon à mettre toujours cette dernière en fausse posture ; et cela se poursuit, à jet plus ou moins continu, jusqu'à la page 204. Gageons que

les abonnés de la *Paléographie musicale*, au lieu de semblables parallèles illustrés par de la prose monacale, auraient préféré recevoir ce qui avait été promis : des fac-similés phototypiques de vieux manuscrits...

Et voulez-vous, chers lecteurs, avoir une idée de la prose en question? En voici un spécimen (p. 152) :

« Et maintenant, en face de ces faits écrasants pour la version médicéenne, que deviennent toutes ces raisons d'art, de grammaire, d'accentuation, de facilité pratique, d'autorité palestrinienne que l'on invoque et que l'on fait miroiter, devant les yeux de la foule naïve, en faveur de ces tristes produits d'une époque de décadence et de ruine pour le plain-chant? L'analyse impartiale vient de nous révéler leur véritable valeur intrinsèque.

« La vérité, c'est que cette mélodie psalmodique, au point de vue de l'art, est une caricature grotesque de la vraie psalmodie romaine; au point de vue grammatical, une négation absolue des règles les plus rationnelles d'adaptation des paroles à la musique; au point de vue pratique, un fouillis inextricable de difficultés, car elle les multiplie manifestement en multipliant les leçons. La vérité, c'est que cette mélodie psalmodique, et elle n'est pas la seule, n'est qu'une pauvre martyre à laquelle le réformateur fait endurer le supplice du chevalet; il la distend, la démembre, la brise, la torture, la broie sans pitié jusqu'à ce que mort s'en suive. S'obstiner à rendre responsable l'immortel Palestrina de cette œuvre déplorable, c'est le desservir gravement, et non ajouter un nouveau titre de gloire à son nom : s'il est vrai qu'il en soit l'auteur, il ne nous reste qu'à nous souvenir qu'Homère lui-même eut ses heures de sommeil et à jeter un voile discret sur cette défaillance d'un grand génie. »

Ecrite au mois d'avril 1895, cette page venimeuse attaque violemment et directement les Décrets pontificaux de 1883 et de 1894. Elle fut jugée sévèrement à l'étranger (nous reviendrons là-dessus). En France, on l'accepta tout naturellement et l'on cria : « Bravo ! la science ! »

Mais il est peut-être à propos de citer ici ce qu'un ami nous écrivait tantôt de l'Isère : « Curieux tout de même, que ce même Ordre de Solesmes, qui, par la plume de Dom Guéranger, écrasa les liturgies locales pour y substituer la liturgie romaine, travaille inconsciemment aujourd'hui à repousser le plain-chant romain, par l'organe de Dom Pothier et de ses collaborateurs! » et de rappeler aussi cette conclusion d'une note parue le 4 mai 1895 dans la *Semaine Religieuse* de Périgueux : « En résumé, D. Guéranger a tout fait pour ramener la France à l'*unité de la Liturgie*, telle que la *voulait* l'Eglise romaine, mère et maîtresse de toutes les Eglises ; et les fils de D. Guéranger, sans le vouloir peut-être, ont tout fait pour éloigner la France de l'*unité du chant litur-*

gique, telle que la *veut* l'Eglise romaine, mère et maîtresse de toutes les Eglises. »

Puisque le chapitre est commencé, parlons encore des Congrégations religieuses. Le 8 juillet, un de nos correspondants nous écrivait :

A propos du Décret de 1894, un chaud partisan de Solesmes prétend qu'on a trompé Léon XIII en lui faisant signer un acte tout autre que celui qu'on lui avait lu (1). Parbleu! ce décret est gênant...

Les RR. PP. de Solesmes font une active propagande, aidés par la Congrégation des Prêtres de la Mission ou Lazaristes.

Vous devriez bien, en expliquant le Décret de 1894, faire observer qu'il défend *implicitement* l'introduction du chant de Dom Pothier.

Malgré les Décrets, malgré les nombreuses critiques, malgré l'avis de tout le monde qui trouve que le chant monacal n'est pas pratique, malgré les trois Evêques qui l'ont condamné, les Lazaristes se sont faits les apôtres de Solesmes et ont introduit l'édition bénédictine dans presque toutes leurs maisons et séminaires; à ma connaissance, il l'ont fait adopter à leur maison mère de la rue de Sèvres à Paris, à Dax, au berceau de Saint-Vincent de Paul, aux séminaires d'Angoulême, d'Evreux, de Carcassonne, de Montpellier, de Marseille, d'Alger, de Constantine, etc., etc. A propos de Constantine, où Mgr Laferrière avait adopté l'Edition officielle, aussitôt ce prélat mort les Lazaristes y ont *immédiatement* remplacé le chant romain par l'édition de Solesmes.

Est-ce qu'il ne se trouvera pas une revue ayant le courage de signaler et de flétrir cette campagne des Lazaristes?

L'un d'entre eux me disait tout récemment : « Le Décret de 1894 nous gêne, surtout à l'étranger. » — Etc., etc.

Flétrir, ce n'est point à nous de le faire. Signaler, nous le faisons d'autant plus volontiers que cela jette un peu plus de lumière sur la situation faite chez nous à la question *musique sacrée*. Et que de choses nous signalerons encore avant qu'il soit longtemps!

Mais ne perdons point de vue les Lazaristes : car à leur sujet nous recevons *souvent* de piquants renseignements.

Il y a deux mois, un ami nous apportait un numéro de revue musicale sur lequel un correspondant avait écrit la note suivante : « Les Lazaristes ont forcé la main à l'Evêque de... pour l'adoption des livres de Solesmes. » Peu de jours après, un prêtre du diocèse indiqué, *très lié* d'ailleurs avec les Lazaristes (ce qui nous empêche de le nommer), nous adressait ces lignes :

1. Toujours la vieille manie, hypocrite et vingt fois condamnée, d'en appeler du Pape mal informé au Pape mieux informé. C'est trop vieux jeu pour réussir encore.

Permettez-moi de vous soumettre une observation : à mes yeux, *il faut* prendre corps à corps le Pothiérisme (*sic*) et en montrer les erreurs certaines pour les combattre; *il faut* montrer en quoi il est grégorien et diffère ou ne diffère pas des chants adoptés et approuvés par la S. C. des Rites; *il faut* établir combien il est fâcheux de voir une Congrégation, celle des Lazaristes, abuser de sa situation dans quelques petits et grands séminaires pour y faire prévaloir les livres et les enseignements de D. Pothier et... lancer ensuite dans les paroisses de prétendus réformateurs qui apportent le trouble dans les campagnes.

A la date du 8 juillet, un autre prêtre nous écrit les passages suivants dont nous tempérons un peu la verdeur pour les maintenir dans la tonalité. Il s'agit de méfaits grégoriens commis dans une ville que nous ne nommerons pas.

C'est l'œuvre des Lazaristes qui se sont faits partout, je ne sais pourquoi, les commis voyageurs de l'édition bénédictine. Ils ont fait la même chose à N. (autre ville) : au grand séminaire ils cherchent à embaucher les séminaristes. Mais cela ne mord guère : la majeure partie de la communauté reste indifférente à la question. Alors ils ont monté la tête à un certain abbé X, soi-disant maître de chapelle de la cathédrale, d'ailleurs aussi ignorant en musique qu'en plain-chant, et l'ont expédié à... pour y apprendre le chant bénédictin et, à son retour, le faire exécuter à la cathédrale.

La lettre est bien plus longue et contient une foule de détails très mordants sur divers sujets plus ou moins connexes à la question plain-chant. Mais nous ne pouvons tout dire le même jour.

Il faut être juste : après avoir parlé si longuement des Lazaristes, nous devons bien faire commémoraison de deux ou trois autres Congrégations. Citons donc le fragment suivant d'une lettre du 12 juillet :

Les Assomptionnistes en général (cela fait tache sur leur belle œuvre de la Bonne Presse) et quelques séminaires dirigés par les Sulpiciens font campagne avec Solesmes : par exemple à Avignon, à Orléans, à Rodez, etc.

A Rodez, on avait organisé un congrès dans l'espoir de forcer la main au cardinal Bourret. Or, le Cardinal répondit : « Apprenez à bien chanter, mais gardez les livres que nous avons. » Le Cardinal étant mort, on est revenu à la charge auprès de la nouvelle administration diocésaine qu'on a gagnée, et l'on a vite introduit l'édition bénédictine dans les séminaires.

Il y a encore les religieux de la Congrégation de Marie ou Marianites qui introduisent également la même édition dans leurs maisons et écoles.

(*A suivre.*) A. Gabert.

LE RYTHME ET LE MÈTRE

(*Suite.*)

Cette indifférence de la musique pour la quantité prosodique des syllabes donna naissance à un nouveau genre de versification, qui prit le nom de poésie *rythmique*, ou simplement de *rythme*, pour se distinguer de la poésie *métrique*, qui restait soumise aux lois de la prosodie. Le vers rythmique, qu'il ne faut pas confondre avec le vers *syntonique* du moyen âge, n'était pas comme celui-ci basé sur l'accent, pas plus que sur la quantité ; mais il obéissait uniquement à la loi des temps.

« C'est la loi des temps qui mesure et maintient le rythme, dit Terentianus Maurus, au commencement du IIe siècle. *Dimensa rythmum continet lex temporum.* (*Gram. lat.*, VI, p. 374.)

« Si dans les poètes lyriques ou tragiques, dit à son tour Mallius Théodorus, vous trouvez des vers où, négligeant la disposition des pieds, on n'a observé que la proportion des temps, rappelez-vous, comme l'enseignent les écrivains les plus érudits, qu'on ne doit pas les appeler des mètres, mais des rythmes. » (*Loc. cit.*, p. 583.)

Diomède dit également : « Le mètre est limité pour la qualité et le nombre des syllabes et des temps : il est constitué et terminé par certains pieds; tandis que le rythme se multiplie à l'infini et se développe suivant l'affluence des temps, des syllabes et des pieds. » (*Gram. lat.*, I, p. 474.) Et Marius Victorinus : « Le poème lyrique, quoique composé de mètres (c'est-à-dire de vers), est en dehors de la loi du mètre, puisqu'il se mesure par les rythmes, au gré du compositeur. » (*Op. cit.*, p. 50.)

Cependant le vers rythmique, bien que s'affranchissant des lois de la quantité et du mètre, était le plus souvent calqué sur le vers métrique, dont il imitait la coupe, le nombre typique de syllabes et la cadence finale, où la quantité était généralement observée.

« Le rythme, suivant la définition d'un auteur ancien cité par Diomède, est, par l'effet de la modulation, une image du vers, *rythmus est versus imago modulata*, gardant le nombre de syllabes, et maintenant souvent le levé et le frappé. » (*Loc. cit.*)

Maximus Victorinus dit à son tour : « Qu'y a-t-il de plus ressemblant au mètre que le rythme? Le rythme, en effet, est une composition modulée, où les mots ne sont pas soumis aux lois métriques, mais scandés suivant le nombre, *numerosa scansione*, au jugement de l'oreille, comme le sont les chants

des poètes vulgaires. Souvent toutefois, on trouve, comme accidentellement, la proportion métrique dans le rythme, non pas parce qu'on y a observé les règles de l'art, mais parce que le chant et la modulation l'y introduisent. » (*De metrica Instit.*, *Gram. lat.*, VI, I, p. 206.)

Quatre siècles plus tard, le vénérable Bède reproduit la même définition en précisant ce qu'il faut entendre par les mots *numerosa scansione*, qu'il remplace par *numero syllabarum*, le nombre de syllabes, d'accord en cela avec l'auteur que nous avons cité plus haut, d'après Diomède.

Le vers rythmique n'offrait donc par lui-même aucune forme de pieds. C'était comme une matière inerte que la musique façonnait à son gré et à qui, par une combinaison régulière de notes longues et de notes brèves, elle donnait l'apparence d'une succession de pieds. En effet, par suite de son ancienne alliance avec la poésie, le chant avait conservé certaines marches rythmiques, où les pieds se suivaient avec la régularité d'un vers métrique.

Dès lors que le rythme n'employait plus de pieds déterminés et disposait les temps à son gré, le rapport entre les parties du pied — l'arsis et la thésis — auquel l'ancienne rythmopée attachait une si grande importance, cessa d'être observé avec le même soin qu'autrefois, et la distinction entre les genres égal, double et sesquialtère, qui caractérisait les différentes espèces de rythmes, ne fut plus si nettement marquée.

Le genre sesquialtère ou *péonique*, que les Latins n'avaient jamais bien apprécié, se perdit peu à peu, et le genre double lui-même, par suite de l'habitude prise de battre par *dipodies* les ïambes et les trochées, finit par se confondre avec le genre égal.

En outre, l'arsis et la thésis ne se différenciaient plus l'une de l'autre, puisque, d'après Diomède et Terentianus Maurus, ils avaient chacun leur *ictus* (Westph., p. 99) ; ce qui revient à dire que chaque partie du pied était frappée. Le rythme n'offrait plus par conséquent une succession de pieds, mais de temps, marqués chacun par un *frappé*, comme l'est le chant des Byzantins et des Orientaux.

Sans doute, tout frappé suppose un levé, mais le levé n'a plus de valeur propre. « C'est le frappé qui détermine le temps, dans la musique vocale ou instrumentale, dit un théoricien byzantin moderne. L'arsis n'est que la fin de la mesure du temps c'est-à-dire, le moment où la main s'élève prête à frapper la seconde thésis. » (Etienne le Lampadaire, *Nouveau Traité élémentaire théorique et pratique de musique ecclésiastique*, 2e éd., p. 24).

Ce n'est plus là le rythme délicat et savant d'autrefois, caractérisé par le rapport proportionnel entre l'arsis et la thésis qui pouvait être égal, double ou hémiole, mais c'est cependant un rythme régulier, puisque Cicéron fait consister le rythme dans le retour de certaines *impressions* à intervalles égaux : *Numerosum est in omnibus sonis atque vocibus quod habet quasdam impressiones, et quod metiri possumus intervallis æqualibus.* (*De oratore*, III, 48).

Le rythme s'est donc modifié graduellement de l'époque d'Aristoxène aux premiers siècles de notre ère. La poésie et la musique, d'abord étroitement unies, se séparent et suivent des voies différentes, indépendamment l'une de l'autre. Le mètre, qui, dans l'origine, n'était qu'une partie, une coupure de la période rythmique, ne sert plus qu'à désigner la mesure des syllabes et des pieds dans la composition poétique. Le rythme, appelé par Longin le *père du mètre*, demeure plus spécialement appliqué à cette partie de la musique qui s'occupe de la mesure des durées. *Rythmi enim nomen in musica usque adeo late patet ut hæc tota pars ejus quæ ad diu et non diu pertinet, rythmus nominata est.* (*S. Aug.*, *De Musica*, III, 1.)

La musique s'affranchissant de plus en plus des entraves du texte, et la poésie métrique n'étant plus ordinairement chantée, il se produit une nouvelle espèce de vers, qu'on appelle aussi *rythme*. Le vers rythmique ne tient plus compte de la quantité prosodique, mais seulement du nombre des syllabes et de la cadence finale des vers. Parfois, grâce à la modulation, il présente l'apparence d'une suite de pieds métriques, mais ce n'est que par accident; car les temps musicaux s'allongent ou se resserrent au gré du compositeur, sans se soucier de la valeur des syllabes. Aussi la plupart des auteurs de la dernière époque ne parlent-ils plus des temps *irrationnels* qui n'avaient plus de raison d'être, par suite de l'indifférence que le musicien affectait pour les syllabes du texte.

En outre, les différents genres rythmiques se confondent; l'arsis ne se distingue plus de la thésis, et au lieu de pieds caractérisés, l'on n'a plus qu'une succession de temps rythmiques tous égaux — nous ne disons pas de notes égales, — marqués chacun par un *frappé*. C'est la syllabe musicale des théoriciens du moyen âge qui, à la suite de Martianus Capella et de saint Isidore de Séville, ont perdu la notion de l'*arsis* et de la *thésis*, telle que l'entendaient les Anciens, et ne parlent plus que de frapper la cantilène, *cantilena plaudatur*.

Nous ne croyons pas cependant que l'on eût complètement perdu l'usage des anciens genres rythmiques, car la poésie métrique les avait conservés, et, comme on chantait encore quelquefois ce genre de vers, où les pieds étaient nettement

déterminés, il était tout naturel qu'alors la poésie et le chant s'unissent, comme jadis, dans le même mouvement rythmique. Il en était autrement dans les compositions en prose et en vers rythmiques, où la musique, n'étant plus guidée par le texte, pouvait se donner libre carrière et ne subissait d'autres lois que les siennes propres.

La même distinction qui existait en poésie entre les rythmes et les mètres ne pouvait donc manquer de se retrouver aussi dans la musique, où il y eut toujours sans doute des chants métriques à côté des chants purement rythmiques.

L'existence simultanée de ces deux espèces de chants nous est confirmée d'ailleurs par les textes des auteurs qui, tantôt, comme saint Augustin et Martianus Capella, parlent de pieds rythmiques aussi nettement marqués que ceux d'Aristoxène : *Quoniam illud pedibus certis provolvitur, recte appellatus est rythmus* (S. Aug., *De Musica*, III, 1); tantôt, avec Diomède et Marius Victorinus, ne voient dans le rythme musical qu'une succession de temps dépourvue de pieds : *Non enim gradiuntur mele pedum mensionibus, sed rythmis fiunt.* (Mar. Vict., p. 44). La même distinction entre la métrique et la rythmique appliquées à l'art musical se retrouve dans Aristide Quintilien (*Meibom.*, p. 40) ; ce qui explique cette contradiction apparente et atteste l'usage existant déjà de ces deux sortes de chants.

J. Dupoux.

LE NEUME-TEMPS RYTHMIQUE DEVANT LA CRITIQUE

Tout récemment un ecclésiastique m'écrivait :

Je vois critiquer, de bien singulière façon, votre principe de lecture, si clair et si logique : *un neume = un temps rythmique moderne*. En effet, aucun de ceux qui l'attaquent n'ont à proposer quoi que ce soit de *sensé* à mettre en sa place. Quant à ceux qui, sans même vous critiquer, tentent de substituer leurs traductions de neumes à la vôtre, on peut affirmer énergiquement que *le néant de leurs principes* crève les yeux des moins versés dans l'étude de la question. Aussi ces simples faits constituent-ils pour moi une grande présomption en faveur de la solidité de vos déductions, non que je ne sache par expérience que la faiblesse d'un adversaire ne prouve pas en faveur de la force de son antagoniste. Mais enfin, à parler franc, ceux qui vous attaquent n'étant pas les premiers venus dans la science, je suis autorisé à conclure, soit que vous êtes réellement très fort, soit que leur renommée est surfaite, usurpée, puisqu'il n'est pas admissible que, si vous avez tort scientifiquement, ils n'aient pas, pour vous réduire au silence, d'armes mieux trempées que celles qu'ils manient journellement. Hocher la tête ou dénigrer n'est pas réfuter et établir la thèse contraire... »

Depuis longtemps j'avais l'intention de faire ressortir ces inconséquences, signalées sans ambages par mon correspondant; mais on comprendra qu'il m'était difficile d'aborder ce sujet sans paraître quelque peu outrecuidant.

Je ne défendrai plus MON principe du *neume-temps*, mais simplement LE principe du *neume-temps*, du temps musical, du temps rythmique, âme du rythme à toutes les époques. Et, pour ne pas être accusé de traduire les textes en les torturant en ma faveur, je me bornerai, dans cet article, à citer quelques traductions autorisées de textes théoriques anciens, extraites des derniers écrits parus sur la matière.

I

Le temps rythmique musical moderne est l'*unité rythmique* (1) par excellence.

Le mot *unité* n'a pas besoin d'être défini : il se comprend par analogie.

Le temps rythmique, en tant que *seule et véritable unité*, demande-t-il à être prouvé? Oui et non, c'est selon le degré d'instruction musicale du lecteur.

Prouvons-le toujours en le constatant, comme on prouve le mouvement en marchant.

Le temps musical moderne est l'âme du rythme parce que le rythme est la régularité dans le mouvement, et que la régularité ne peut s'obtenir qu'en alignant à la suite les unes des autres des *unités* de même valeur.

Le temps musical moderne étant une de ces unités est donc, *ipso facto*, la pierre angulaire du rythme musical.

Nous pouvons le prouver d'une autre manière.

Nous assemblons plusieurs de ces *unités-temps* pour former des mesures conventionnelles à 2, 3, 4, 5 temps; mais quel que soit le nombre des temps ainsi agglomérés dans le cadre conventionnel dit « mesure », chacun de ces temps constitue bien une des unités successives du rythme, puisque chacune est égale à chacune et que le propre de l'Unité est d'être invariablement égale à elle-même. Tandis que, et nous pouvons le prouver encore en le faisant constater par le lecteur, nous écrivons, *lorsque le sens mélodique le commande*, des mesures intercalaires composées d'un nombre de temps,

1. La *mesure* n'est qu'un cadre conventionnel à remplir sous certaines conditions rythmiques et mélodiques.

c'est-à-dire d'un nombre d'*unités*, différent de celui que nous fixons au début de notre œuvre musicale (1).

Telle pièce portera en tête l'indication de la mesure à quatre temps par exemple, et dans le cours de l'œuvre nous serons obligés par le sens mélodique de rompre momentanément la régularité du cadre de quatre temps adopté pour intercaler, ici ou là, une mesure à deux ou à trois temps.

Donc encore une fois la mesure est un cadre conventionnel sujet à déformation, tandis que le *temps rythmique* est bien l'*unité fondamentale*, réelle, certaine, indéformable dans sa valeur-durée, quelles que soient les subdivisions qu'il nous plaise d'employer pour sa notation.

Il l'est et il le fut à toutes les époques ; seulement depuis le moyen âge, nous avons radicalement transformé l'acception du mot « temps » et la chose elle-même. Notre temps, on le sait, est une unité rythmique subdivisible à l'infini tandis que le temps *ancien* est l'unité insubdivisible (2).

Nous avons pris le TOUT ancien, c'est-à-dire le pied rythmique du rythme antique (3) pour la PARTIE en en faisant un temps moderne (4), tout en conservant le même terme technique « TEMPS », cause des discussions actuelles (5). Chacun de nos temps modernes correspond en effet à un pied rythmique antique *en tant qu'unité*, et chacune de nos mesures, cadre conventionnel, correspond à son tour à la *période* (6) rythmique antique, sorte de cadre jouant le rôle d'un vers dimètre, trimètre, tétramètre, de la métrique.

Le rapprochement, aisé à établir, nous entraînerait trop loin.

Les rythmiciens modernes ne peuvent désormais élever aucune objection de fond contre le neume-temps et j'en fournirai des preuves tirées de leurs propres écrits, ainsi que je l'ai dit précédemment pour sauvegarder ma responsabilité de traducteur.

1. La mesure moderne n'est donc pas l'unité du rythme.
2. Voir notre *Appendice*, pp. 226 et suiv.
3. Formant une *mesure-type* complète.
4. Fragment de mesure moderne.
5. Néanmoins, dans les deux cas, le *pied rythmique* et le *temps moderne* sont bien l'un comme l'autre l'*unité* de fait du rythme musical (voir les deux citations qui suivent dans le corps du texte ci-contre).
6. Dans un mouvement rapide (rythmes de danse p. e. à 2/4, 3/4), la mesure moderne correspond à un seul pied antique. C'est de cette *double nature* de la mesure que naissent tous les malentendus. On veut n'en trouver qu'*une seule*.

II

Ecartons tout ce qui concerne la *métrique* proprement dite, science d'arrangements conventionnels ; elle n'a rien à voir dans la question « *rythmique* » qui nous occupe.

« *Tout assemblage de temps ou de pieds qui se succèdent* « *dans un ordre régulier*, **sans mélange de pieds discor-** « **dants**, *prend le nom de* **rythme**, *en latin*, **numerus** (1). »

Telle est bien, en effet, la théorie de la constitution du rythme antique : tous pieds égaux ou s'égalisant dans une période d'un genre fixé. N'est-ce pas le principe du *temps musical moderne*, unité rythmique constitutive de la période, se répétant toujours semblable à lui-même ?

Que vient donc faire cette affirmation gratuite, ou cette objection que rien n'étaie : « que les anciens mélangeaient tous les pieds ensemble pour donner de la variété à leurs périodes » ? Oui, ils le faisaient dans la composition de leurs *vers*, mais non dans leurs œuvres musicales, la théorie rythmique s'y opposant et, mieux encore, la nature humaine ne pouvant l'accepter.

Notre temps moderne correspond donc à coup sûr au pied rythmique antique, en tant qu'*unités respectives* et réserve faite en ce qui concerne la manière de les battre ostensiblement pour la direction du chœur.

Les Anciens semblent s'être représenté le rythme comme un long ruban, ou une chaîne composée d'anneaux égaux, c'est-à-dire de pieds rythmiques égaux (2).

Confirmation nouvelle de la citation qui précède et, de plus, confirmation nouvelle de la citation de l'enseignement de Guy d'Arezzo :

Sunt vero quasi prosaici cantus... in quibus non est curæ, si aliæ majores, aliæ minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum.

D'un côté donc nous trouvons l'obligation de l'*égalité temporaire* de tous les pieds rythmiques, de l'autre la *liberté* dans le développement de la phrase mélodique.

Est-il donc encore si téméraire d'affirmer, voire même avec la ténacité que j'ai apportée dans tous mes écrits, 1° que le temps musical, unité rythmique moderne, correspond exactement au pied rythmique antique ; 2° que la phrase mélo-

1. V. cette Revue, n° du 15 juillet 1899, p. 102, 2e alinéa.
2. Même Revue, même numéro, page 103, 1er alinéa.

dique se développe librement temps par temps, c'est-à-dire pieds par pieds égaux, sans aucune astreinte au cadre rigide de la mesure moderne, en d'autres termes « comme un long ruban ou une chaîne composée d'anneaux égaux », selon les termes mêmes du théoricien cité; 3° que les neumes médiévaux correspondent aux *pieds rythmiques* (1) anciens, et nullement aux pieds métriques avec lesquels ils ont une simple quoique grande ressemblance (2); 4° que tous les pieds d'une période devant être *égaux*, tous les neumes qui les représentent ne peuvent qu'être *égaux*.

Comment ne pas conclure que la mélodie grégorienne: 1° ne connaît pas la mesure moderne à plusieurs temps-pieds agglomérés et ne peut connaître que celle du pied-temps rythmique; 2° se déroule librement d'après son sens mélodique, d'après l'inspiration du compositeur, sans cadre fixe à combler (soit en s'allongeant artificiellement, soit en se resserrant).

Jetons les yeux sur toutes les traductions que j'ai données dans mes précédentes publications, nous y verrons l'application exacte et sans violence (comme sans aucune licence) de toute cette théorie qui fut MA théorie, oui certes, mais qui est avant tout LA théorie qui régit le rythme de la cantilène romaine.

Ce n'est pas sans raison que j'ai attendu avec sérénité la discussion de mes affirmations. J'ai vu clair, la chose me suffit et je forme le vœu que l'on se rende à l'évidence du neume-temps. Le neume-temps est une nécessité de lecture, ai-je dit. Il répond de plus au simple bon sens de l'invention de l'écriture musicale. Ces deux points de vue seraient-ils faux, que nous avons la *certitude théorique* pour nous; c'est plus qu'il n'en faut pour nous permettre de répéter une fois de plus que le fameux principe, *un neume = un temps rythmique moderne*, est INATTAQUABLE, IRRÉFUTABLE.

(*A suivre.*) G. HOUDARD.

LE RYTHME DES MÉLODIES GRÉGORIENNES

Etude musicale, historique et critique, par M. l'abbé J. ARTIGARUM. — 1 vol. gr. in-8°, à 2 colonnes, IV-70 p.: Paris, Alphonse Picard et fils, éditeurs, 89, rue Bonaparte. 1889. Prix : 3 francs. Bordeaux : *Œuvre des bons livres*, 11, rue Canihac.

Il est généralement admis, depuis quelques années, que le chant gré-

1. *Cum et neumæ loco sint pedum.*
2. *Non autem parva similitudo...*

gorien, comme toute autre musique, ne saurait être dépourvu de rythme. Mais quand il s'est agi de définir la nature de ce rythme, on a vu surgir les systèmes les plus étranges et les plus fantaisistes qui, sous le nom de rythme *libre*, ou rythme de la *parole*, propagent une manière de chanter aussi contraire aux principes de l'art qu'aux enseignements de la tradition.

C'est pour montrer le néant de ces théories nouvelles, tout à fait inconnues aux Anciens, que M. l'abbé Artigarum a publié, dans la *Musica sacra* de Toulouse, une série d'articles sur le rythme, où il prouve scientifiquement, par un ensemble de témoignages absolument irréfutables, que le chant de l'Eglise latine a toujours été mesuré. Ce sont ces mêmes articles, revus, amplifiés et complétés par de nouveaux documents, qu'il vient de réunir en brochure, sous le titre énoncé plus haut.

Nous sortons ici du domaine de la fantaisie pour entrer dans celui de la science, dont on s'est si souvent écarté. On n'y trouve pas, comme dans d'autres écrits trop vantés, des considérations à perte de vue sur la similitude de la parole et du chant, des définitions vagues et souvent contradictoires, une théorie confuse que chacun peut interpréter à sa façon; mais une notion exacte et précise du rythme, tel qu'on l'a toujours entendu et pratiqué, et la preuve historique de son emploi constant dans le chant grégorien.

Ce qui donne une force irrésistible à la démonstration de M. l'abbé Artigarum, ce sont les textes sans nombre apportés à l'appui de sa thèse, textes empruntés, soit aux écrivains profanes, soit surtout aux auteurs ecclésiastiques, depuis la plus haute antiquité jusqu'en plein moyen âge.

Ah! je sais bien que d'aucuns se montrent fort dédaigneux des textes, quand ils ne cadrent pas avec leurs idées. Les textes, disent-ils, ne signifient rien: on les a si souvent cités et interprétés dans un sens ou dans l'autre qu'il est impossible d'en tirer aucune conclusion. Sans doute, on a le droit de parler ainsi, quand il s'agit de textes mutilés ou travestis suivant le besoin de la cause, comme en sont coutumiers les écrivains d'une certaine école, prenant çà et là des tronçons de textes, qu'ils traduisent le plus souvent à contre sens, sans souci de ce qui précède ou qui suit, sans tenir compte de l'objet que l'auteur a spécialement en vue, ni de l'époque à laquelle il écrivait, ni des évolutions successives de l'art musical, en forgeant même de toutes pièces, quand ils n'en trouvent pas à leur gré. Mais, parce que quelques-uns ont abusé des textes, est-ce une raison pour les rejeter complètement? Et n'est-ce pas seulement en interrogeant les contemporains des vieux âges, que nous pouvons connaître comment on chantait autrefois? Un ouvrage d'histoire et d'érudition n'a de valeur qu'autant qu'il s'appuie sur les documents du passé; c'est ce qui donne tant de prix aux œuvres des Martène, des Mabillon et des Gerbert.

Suivant les traces de ces savants moines, M. Artigarum a donc recours aux textes. Il ne se contente pas d'en donner des fragments, pris au hasard. Il les cite intégralement, en donne même des pages entières, ayant soin de rétablir leur véritable sens par une discussion scientifique des termes employés, et reproduit toujours au bas des pages le texte original, pour qu'on puisse juger de la fidélité de sa traduction.

Dans la première partie de son travail, précédemment inédite, l'auteur recherche d'abord en quoi consiste le rythme qu'il définit ainsi : « La proportion entre des sons musicaux successifs, considérés sous le « triple rapport du *nombre*, de la *durée* et de la *force* ou intensité. » Après avoir expliqué chacun des termes de cette définition, il fait ressortir la différence essentielle qui existe entre le rythme et le *mélos* que les inventeurs de théories nouvelles ont confondus comme à plaisir ; puis il prouve la nécessité du rythme, sans lequel la mélodie n'est qu'un amas de sons confus et désordonnés, et montre que tout rythme musical suppose une *mesure;* puisque, sans elle, « on ne saurait éta- « blir entre la durée des sons ce rapport impérieusement exigé par « l'oreille en matière musicale. » Viennent ensuite quelques notions sur les temps forts et les temps faibles, sur les rythmes masculins et les rythmes féminins, et enfin sur la concordance des rythmes.

La deuxième partie, qui avait déjà paru, est de beaucoup la plus importante et la plus documentée.

M. l'abbé Artigarum commence par rechercher et analyser les différentes sources auxquelles a dû puiser l'auteur du recueil de chants liturgiques, connu sous le nom d'*Antiphonaire*. Ce ne peut être que la tradition juive, la tradition chrétienne, ou encore l'art païen contemporain.

C'est à la Synagogue, en effet, que l'Eglise chrétienne a emprunté l'usage et la pratique de la psalmodie. Or, saint Augustin affirme que les vers de David étaient formés de rythmes déterminés, « si j'en crois, « dit-il, ceux qui possèdent à fond la langue hébraïque. » De plus, nous savons par Philon, que les chants des Thérapeutes, au Ier siècle de l'ère chrétienne, se composaient de mètres de divers genres.

Dans une savante digression, M. l'abbé Artigarum prouve avec beaucoup d'érudition que « le terme *modulatio*, qui revient si souvent sous « la plume des anciens musicistes, signifie *chant mesuré* », de même que le verbe *modulari* marque l'action de *chanter en mesure*. Tel est le sens que donnent à ces mots F. Quintilien, Pline, Aulu-Gelle, Horace, Suétone, Tertullien, Ammien-Marcellin, auxquels on peut ajouter Marius Victorinus, contemporain de saint Augustin qui, lui-même, définit la musique : *la science qui apprend à bien moduler*, et ajoute que la modulation consiste « à observer avec nombre la mesure des temps et des intervalles. »

La tradition chrétienne nous montre également que, sous le rapport du rythme, les mélodies liturgiques n'avaient rien à envier aux chants des infidèles ou des juifs. Saint Justin, saint Basile, saint Jean Chrysostôme, saint Augustin surtout, témoin des réformes musicales introduites à Milan par saint Ambroise, célèbrent tous la beauté des chants de l'Eglise, dont le charme principal consistait dans la concordance des voix et dans l'observance du rythme ; ce qui s'applique non seulement aux hymnes métriques, mais aussi aux antiphones, sortes de refrains répétés au chœur par tout le peuple *more Orientalium* ; car nous savons, d'autre part, que le tropaire byzantin, composé également sur un texte prosaïque, avait une mélodie rythmée dont on marquait la mesure, ce qui n'était pas, paraît-il, du goût de certains moines.

Mais, à côté de la tradition ecclésiastique, il y avait aussi à Rome

un art musical païen, importé de toutes pièces en Italie, lors de la conquête de la Grèce. « Or, qui oserait contester que la musique des Grecs « ne fût mesurée ? » M. l'abbé Artigarum n'a pas de peine à démontrer par les témoignages des théoriciens grecs et latins que, pour les Anciens, le rythme consistait dans la mesure des sons longs et des sons brefs et se composait « de temps déterminés et limités, quant à la « grandeur et au nombre, quant à la symétrie et à l'ordre qui règnent « entre eux. » Les auteurs ecclésiastiques, saint Augustin, Cassiodore, saint Isidore de Séville, contemporain de saint Grégoire, ne connaissent d'autre rythme que celui de toute l'Antiquité profane.

Une première conclusion qui ressort de cet exposé, c'est que, jusqu'au VIIe siècle pour le moins, le chant mesuré a été le chant traditionnel de l'Eglise, et que, par conséquent, saint Grégoire, pour composer son Antiphonaire, *n'a pu recueillir que des chants mesurés.*

Mais ne se pourrait-il pas qu'à partir de cette époque, une nouvelle espèce de rythme se soit introduite dans le chant ecclésiastique? Non, car une modification aussi radicale n'aurait pu se faire sans que les auteurs du temps en fissent mention. Or, pas un ne fait la moindre allusion à cette soi-disant réforme. Bien plus, le vénérable Bède, dans son *Histoire ecclésiastique*, parle à plusieurs reprises des chants apportés en Angleterre par les disciples de saint Grégoire, qui avaient enseigné aux chantres anglais la manière de *moduler, more Romanorum;* et lui-même a soin de nous dire, dans un autre traité, que *modulatio* en latin, est synonyme de *rythmos* en grec, et *modulor*, synonyme de *rythmizo*. Il enseigne encore que la *modulation* introduit dans le chant la proportion métrique qui ne se trouve pas dans le texte.

Un siècle plus tard, Remy d'Auxerre, chargé d'enseigner les jeunes clercs de Reims, compose un manuel musical, qui n'est qu'un commentaire de la doctrine des Anciens sur le rythme, telle qu'elle est exposée par Martianus Capella et Aristide Quintilien. Cet enseignement donné dans une école ecclésiastique n'aurait été d'aucune utilité, si l'Eglise avait adopté un nouveau genre de rythme inconnu autrefois.

Pour la fin du IXe siècle et le commencement du Xe, nous avons les écrits si précieux de Guy d'Arezzo et du pseudo-Hucbald. M. l'abbé Artigarum consacre un chapitre entier à l'examen approfondi des doctrines de ces auteurs, qui, eux aussi, exigent une proportion exacte entre la durée des temps longs et des temps brefs et veulent que le chant soit scandé, à la manière des pieds métriques.

Il n'est donc pas douteux que, « dans le principe, le chant de l'église la- « tine ne fût mesuré par le moyen de notes proportionnelles et iné- « gales. Le moyen âge a vu disparaître la mesure de presque toutes les « parties de ce chant et à peu près en tous lieux; l'âge moderne est « appelé à le rétablir. »

Réintégrer la mesure dans le chant ecclésiastique, ce n'est pas innover ; c'est revenir purement et simplement à la tradition primitive qui n'a jamais connu le rythme oratoire ou prosaïque, tel que l'entendent certains modernes.

Telle est la conclusion qui s'impose après la lecture de l'ouvrage de M. l'abbé Artigarum, que nous recommandons à tous ceux qui recherchent sincèrement la vérité, en dehors de tout parti pris et de toute

cabale d'école. Notre brève analyse ne peut en donner qu'une idée très imparfaite.

Il faut le lire en entier et étudier avec soin tous les documents qui s'y trouvent cités et discutés, pour apprécier l'importance de ce beau travail et la force de son argumentation. C'est une œuvre de science et de bonne foi.

J. D.

Première symphonie d'orgue, par Louis Vierne.

(A. Pérégally et Parvy fils, éditeurs à Paris, 80, rue Bonaparte.)

« ...Vierne, qui vient de produire cette remarquable première symphonie, de style si élevé, de si noble architecture, d'un si profond sentiment artistique (1)... »

C'est en ces termes que M. Ch.-M. Widor, dans un écrit récent, cite une des œuvres d'orgue les plus remarquables qui aient été produites dans ces trente dernières années. Le titre de *Symphonie* adopté par L. Vierne à l'imitation de son illustre Maître, indique la préoccupation de traiter l'orgue à la manière d'un orchestre, d'utiliser tous les timbres de l'admirable instrument, de mettre en jeu toutes les ressources de la registration et toutes les combinaisons des claviers. L'orgue, M. Vierne en possède à fond la technique. Sa réputation d'exécutant est faite. Son mérite de compositeur, depuis longtemps apprécié dans des mélodies, des motets, des pièces pour piano, violon, alto, s'affirme aujourd'hui dans une œuvre maîtresse. Six suites la composent : un *Prélude*, d'une polyphonie serrée ; une *Fugue*, d'une allure délibérée, au thème incisif, dont les développements attestent la connaissance parfaite des règles, dissimulée sous le sentiment musical; une ravissante *Pastorale*, un *Scherzo* et un *Andante* très développés, et enfin un *Finale* éblouissant qui fait valoir admirablement la virtuosité de l'organiste.

Telle est cette œuvre, que M. Pérégally — je dois lui rendre ici cet hommage — a publiée avec l'empressement d'un artiste clairvoyant et le soin d'un éditeur habile. En l'écrivant, M. Vierne, l'élève de prédilection de Widor s'est montré en tous points digne de son Maître.

Nous ne saurions lui adresser un plus bel éloge.

Eug. de Bricqueville.

1. Préface de Ch.-M. Widor aux *Notes historiques et critiques sur l'orgue*, d'Eug. de Bricqueville. (Chez Fischbacher, éd., à Paris.)

Le Gérant : A. GABERT.

IMP. NOIZETTE ET Cie, 8, RUE CAMPAGNE-1re, PARIS.

DEUXIÈME ANNÉE N° 11 15 NOVEMBRE 1899

L'AVENIR DE LA MUSIQUE SACRÉE

SOMMAIRE.

A propos d'Unité. (*Suite*) 185
Le Rythme du Chant liturgique (*Suite*) 192
Le Neume-Temps rythmique devant la Critique (*Suite*) 197
Assemblée générale de la Société Sainte-Cécile, à Münster. . . . 202
Epilogue des Fêtes musicales d'Avignon 206
Rectification 208

A PROPOS D'UNITÉ

(*Suite.*)

III. *Encore des documents.* (Suite).

Nous avons signalé dans notre numéro de septembre, p. 137, l'existence de neuf documents officiels autres que ceux sur lesquels nous avions précédemment basé notre argumentation.

Nous aurions dû y ajouter encore les approbations spéciales des livres choraux, délivrées par les censeurs romains, et sans lesquelles le *Rituel*, le *Missel*, le *Cérémonial des évêques* et le *Pontifical* ne sauraient bénéficier de l'authenticité canonique.

Les éditeurs français et étrangers l'ont vite compris : car, depuis assez longtemps, ils ne publient aucun de ces livres sans avoir au préalable obtenu l'approbation de Rome. C'est ainsi, par exemple, que les *Missels* et les *Rituels* des maisons Mame et Desclée renferment les chants authentiques de la S. Congrégation des Rites.

Or, remarquons bien que ces approbations portent *toutes* que les diverses éditions de ces livres liturgiques devront être *tout à fait* conformes aux éditions typiques, *præsertim*

QUOAD CANTUM *ad normam Decreti* 26 *april* 1883. En effet, d'après le Décret, ces chants du *Rituel*, du *Missel*, du *Cérémonial des évêques* et du *Pontifical* sont *absolument obligatoires* pour *toute* l'Eglise latine (1) : chose qu'on paraît ignorer en nombre d'églises et de monastères.

Voilà des faits qui mettent une fois de plus en évidence et confirment pratiquement les intentions, les désirs, les volontés de l'Eglise au sujet du chant liturgique. Peu importe d'ailleurs que tel éditeur qu'on nous signalait naguère en soit encore, pour éluder des ordres formels et s'épargner aussi longtemps que possible des frais de remaniement, à écouler son édition de 1850 ou 1852 de l'un des livres liturgiques ci-dessus indiqués ; dans le cas où le renseignement serait exact, il ne prouve qu'une chose, c'est que l'éditeur n'est pas en règle. Si le tirage de son ancienne édition a été aussi considérable qu'il voudrait le faire croire, il eût mieux fait d'en jeter les restes au pilon dès le moment où Rome donnait des ordres : certes! trente années de vente avaient dû le dédommager déjà suffisamment.

Revenons à notre sujet.

Le 20 décembre 1878, c'est-à-dire peu de jours après la

1. Deux remarques importantes :

a) Dans le *Directorium Chori*, livre liturgique officiel, toutes les intonations des antiennes, des hymnes, etc., sont conformes à l'Edition typique.

b) Le chapitre XXVII, 1er livre, du *Cæremoniale Episcoporum* a été entièrement refondu dans le même sens.

Après avoir donné le chant festival et férial des oraisons, le chapitre XXVII conclut ainsi : « Il n'est fait aucune mention dans ce livre des tons pour les Evangiles, les Epitres, les Capitules, les Antiennes, etc., parce qu'il y a des livres qui traitent au long de ces matières, tel que le Pontifical romain, le Rituel romain, le *Directorium chori* et autres semblables, dans lesquels chacun peut s'instruire. » (Lib. I, cap. XXVII, n° 3.)

A noter encore :

Le *Rituel typique* contient *in extenso* les chants de l'Office des Morts, du Confiteor, des processions de la Purification, des Rameaux, des Rogations et du T. S. Sacrement.

Le *Pontifical typique* contient les chants les *Ordinations*, des Consécrations d'église, etc.

En bonne règle, toutes les églises du monde catholique sont tenues, par les Décrets de 1883 et de 1894, à exécuter ces chants *uniquement* d'après les éditions typiques.

Et pourtant combien rares sont les églises où l'on observe ces prescriptions!

publication du Bref *Sacrorum concentuum*, Mgr l'Évêque de Grenoble demanda à la S. C. des Rites si l'*édition de chant grégorien*, corrigée et publiée sous les auspices de Pie IX de S. M., par les soins de la S. C. des Rites, était recommandée de telle sorte qu'il y eût quelque *nécessité morale* de la choisir et de l'adopter, au cas où l'on viendrait à rejeter l'édition de Grenoble, dont le chant est altéré et s'éloigne sensiblement de la tradition.

La S. C. des Rites, sur le rapport du secrétaire, jugea à propos de répondre :

Consultez le *Bref apostoliqae* et le *Décret de la S. C. des Rites.*

Voici d'ailleurs le texte officiel de la consultation :

Demum petiit utrum editio Cantus Gregoriani sub auspiciis sa.me. Pii Papæ IX, curante Sacra Rituum Congregatione, emendati et evulgati, ita commendetur, ut adesset aliqua moralis necessitas eam eligendi et amplectendi, si forte abjiceretur cantus mixtus et a traditione devius, qui usque modo in Diœcesi Gratianopolitana adhibetur.

Sacra vero Rituum Congregatio, referente subscripto Secretario, ita rescribere censuit : *Detur Breve Apostolicum una cum Decreto Sacræ Rituum Congregationis.*

Et cette réponse fut accompagnée de la copie des deux Brefs de Pie IX et de Léon XIII avec le Décret du Cardinal Bilio. — Car, même avant ceux de 1883 et de 1894, il y avait déjà des documents officiels établissant ce que les autres ont formulé avec plus de précision et d'énergie. Le Décret du Cardinal Bilio, du 14 avril 1877, constatait déjà l'opposition faite aux désirs de Rome et déclarait à cet égard les intentions du Saint-Siège.

La réponse faite à Mgr l'Evêque de Grenoble « en dit plus qu'une simple réponse affirmative. Celle-ci aurait pu faire croire que jusque-là il existait un doute réel ; or, cela même est prévenu dans la réponse. *Lisez et jugez.* Lisez les Brefs des Souverains Pontifes, écoutez leur vœu et leur recommandation faite en termes si pressants, et jugez si une volonté si haute et si sacrée ne doit pas avoir d'autre force que celle qu'il plairait aux fidèles de lui reconnaître gratuitement (1) ».

On cite encore une réponse analogue faite par le pape

1. V. la brochure : *Le Congrès d'Arezzo ou les Droits monarchiques du Saint-Siège en fait de Liturgie et de Chant d'église.*

Pie IX au cardinal archevêque de Toulouse. « Le vénérable archevêque demandait humblement à Sa Sainteté s'il pouvait conserver dans son diocèse le chant toulousain actuellement en usage. Le pape répondit: *Non expedit... non licet.* Il ne convient pas... il n'est pas permis (1). »

En 1885, Mgr l'Evêque de Périgueux soumit un doute à la S. C. des Rites. Dans le *postulatum* on objecta que, d'après les opposants, le Décret de 1883 semblait reposer sur un faux supposé historique, attendu que Palestrina, contrairement à l'énoncé du Décret, n'aurait pas collaboré au graduel médicéen (2). Et on demandait si dans ce cas il fallait néanmoins tenir compte du Décret de 1883. Les conclusions du *postulatum* étaient celles-ci :

1° Requiriturne, ut valeat aliquod decretum S. R. C., ut reperiatur scriptum in authentica collectione (3).

2° Si aliqui errores historici in prædictum decretum 26 april 1883 irrepsissent, auctoritas ejusdem decreti essetne invalida ?

3° Decreta circa cantum gregorianum remanentne certa et in pleno vigore conservanda ?

Et voici quelle fut la réponse de la S. C. des Rites:

Decreta S. Rituum Congregationis a Summo Pontifice confirmata omnino servanda.

Notandum. Cantus gregorianus juxta approbatam editionem Romæ jamdiu usu viget, ideoque nulla opus est præscriptione aut hortatione ut introducatur, prout in aliis diœcesibus ubi nondum introductus fuit.

Plus tard, en 1887, les manuels de chant de Périgueux (alors édition de Dijon) étant épuisés, l'administration diocé-

1. V. l'opuscule : *Le vrai Chant Romain*, par M. l'abbé Chaminade.

2. Le docteur Raberl a prouvé très clairement, ce nous semble, la collaboration de Palestrina au Graduel médicien. — V. sa brochure : *J. P.-L. Palestrina et le Graduel romain officiel.*

Il est vrai que Palestrina mourut avant d'avoir achevé son œuvre. Elle fut continuée par ses disciples Felice Anerio et Francesco Soriano qui achevèrent le Graduel. Ce Graduel fut imprimé chez Médicis, par ordre de Paul V : *Cum cantu Pauli V Pont. Max. jussu reformato.* C'est ce même Graduel, tant incriminé, qui fut approuvé par Pie IX en 1873 et par la S. C. des Rites en 1883 et en 1894.

3. Il a été expliqué, dans notre n° de juillet 1899, pourquoi en 1885 le Décret *Romanorum Pontificum* ne figurait pas encore dans la collection Gardellini : l'*Appendix V* des *Decreta authentica* (de janv. 1878 à nov. 1887) n'avait pu paraître encore.

saine consulta la Nonciature de Paris pour savoir ce qu'il y avait à faire : la Nonciature répondit : « Consultez la S. C. des Rites » Le chargé d'affaires du diocèse de Périgueux s'adressa officieusement au Secrétaire de la S. C. des Rites : celui-ci affirma que la S. C., consultée officiellement, répondrait qu'il y avait lieu d'adopter l'Edition officielle. Mgr l'Evêque, après tant de Brefs et de Décrets, ne crut pas qu'il fût nécessaire de consulter officiellement, et, suivant son droit, il imposa l'Edition romaine.

Plus tard encore, dans ses deux visites *ad limina*, en 1894 et en 1899, il fut félicité par N. T. S. P. le Pape et par le Cardinal-Préfet de la S. C. des Rites. Il dut même l'être une autre fois encore, vu que dans sa lettre au P. Bogaerts (v. notre n° de septembre 1899, p. 159) il écrivait : « Ces jours-ci, le Souverain Pontife, notre grand Pape Léon XIII, nous félicitait pour la troisième fois, d'avoir déféré aux désirs du Saint-Siège en adoptant dans notre diocèse le plain-chant officiel de la S. C des Rites. »

En 1883, le Synode diocésain de Nevers décida l'adoption de l'Edition officielle. Ce fut pour le Cardinal Bartolini, Préfet de la S. C. des Rites, l'occasion d'adresser à Mgr l'Evêque de Nevers la lettre suivante, qui fut rendue publique dans le Synode de 1884. (1).

« J'y ai rencontré (dans le VIe Synode) le Décret de la S. C. des Rites, et parcouru à ma grande satisfaction le *Statutum secundum*, les mesures propres à faire adopter dans le diocèse l'Edition parue d'après les ordres de la S. C., chez son imprimeur le chevalier Pustet de Ratisbonne. Dans cette édition l'imprimeur n'a pas inséré le moindre produit de ses connaissances personnelles du chant liturgique; il n'a fait qu'exécuter — admirablement, il est vrai — l'œuvre matérielle. Du reste, aucun imprimeur en Europe, y compri.

1 Il ne faudrait point croire pourtant que, même dans le diocèse de Nevers, tout marche au gré de l'autorité. Un ami nous écrit, en effet, les renseignements suivants que nous livrons sous toutes réserves :

« Le clergé de Nevers a tellement été excité par les pothiéristes qu'il a fini par considérer plus ou moins comme lettre morte la décision du Synode diocésain. A l'heure actuelle, le diocèse de Nevers ne sui guère, dans son ensemble, l'Edition officielle.

« Je crois savoir que, dans ses lettres à Mgr l'Evêque de Périgueux, Mgr l'Evêque de Nevers s'est plaint plusieurs fois des menées pothiéristes. Finalement, il a dû être débordé. »

ceux de la France, n'avait répondu à l'appel du Saint-Père ni voulu prendre part à l'exécution de cette entreprise.

« Ils s'y prenaient donc maladroitement en France, ces nombreux imprimeurs, cette foule de prêtres séculiers et réguliers, ces laïcs, qui, par une mesquine rivalité de nationaux (1), se sont montrés, au Congrès d'Arezzo surtout, les adversaires de l'édition authentique de la Congrégation des Rites, sous le prétexte qu'ils avaient retrouvé le vrai chant de S. Grégoire le Grand dans les archives de l'antiquité. Aujourd'hui encore les plaintes des récalcitrants n'ont pas cessé : pendant le mois écoulé, parut à Paris une brochure écrite par M. A. Super et attaquant par l'insulte et le calomnie la S. C. des Rites. Est-ce faire œuvre de catholique que d'agir ainsi? La rivalité entre partis engendre de grands maux! Aussi Votre Grandeur a-t-elle, dans son Synode de Nevers, fourni un moyen fort efficace d'avoir raison du mal, en déclarant qu'en témoignage de respect filial et de soumission au Saint-Siège on supprimerait, dans l'église cathédrale de Nevers, dans les séminaires et à la maîtrise, les livres de chant en usage, pour les remplacer par les livres imprimés à Ratisbonne sur l'ordre et par les soins de la Congrégation des Rites. »

Naturellement, à Nevers (comme on l'a fait partout en France depuis 1883 et comme on continue à le faire) on mit en circulation le bruit que Rome reviendrait sur ses décisions, se désisterait, rapporterait ses décrets, etc. Or, en 1893, Mgr l'Evêque de Nevers, accomplissant son pèlerinage canonique *ad limina Apostolorum*, traitait spécialement, dans son *Rapport de visite* fait à Sa Sainteté, cette question du chant liturgique ; de plus il en entretenait longuement Son Em. le Cardinal Masella, préfet de la S. C. des Rites. Et le Cardinal Préfet le félicitait vivement d'avoir si tôt acquiescé aux désirs formels du Saint-Siège et l'assurait que l'autorité liturgique n'annulerait point le Décret du 26 avril 1883 ; qu'il n'y avait donc pas à se préoccuper des bruits contradictoires semés à dessein par des esprits malintentionnés.

Vers la même époque, Mgr l'Evêque de Tournai recevait la

1. Au moment où nous écrivons ces lignes, nous recevons d'un religieux étranger une lettre dont nous croyons bon de signaler le passage suivant :

« J'ai montré les numéros 8 et 9 de votre Revue à un Consulteur du Saint-Office. Il s'est réjoui de rencontrer parmi les Français des défenseurs énergiques et convaincus du principe d'autorité. *Le nationalisme*, ajoutait-il, *c'est l'hérésie de la France*.

même assurance, en réponse à des menées belges de même nature. Mgr Ponzi, substitut de la S. C. des Rites, eut l'occasion de lui écrire: « Nous ne pouvons qu'engager Mgr l'Évêque à maintenir avec fermeté la réforme qu'il a introduite en adoptant le chant grégorien d'après l'édition de Ratisbonne. Qu'il n'attache pas d'importance à ce qui a pu se faire et se dire à Rome à l'occasion du centenaire de saint Grégoire... *Le Saint-Siège demeurera toujours d'accord avec ce qu'il a établi et ne se démentira jamais lui-même.* »

Pour finir, un dernier *Confirmatur*, venu de Rome.

Les Solesmiens, les archéologues renforcés, les admirateurs passionnés de la musique palestrinienne font sans cesse appel au *Règlement pour la musique sacrée* édicté par la S. Congrégation des Rites, le 6 juillet 1894. Ils n'ont pas assez d'éloges pour ce Règlement, ils se pâment en le commentant, ils ne jurent que par lui, en quoi, du reste, ils ont raison, puisqu'il nous vient de Rome, mère et maîtresse de toutes les Eglises.

Ils ont le tort pourtant — soit dit par parenthèses — de mépriser absolument le Décret de 1894. Car ce *Décret*, bien plus important que le *Règlement*, a été publié le même jour que celui-ci par la même Eglise romaine et envoyé en même temps à tous les Evêques.

Mais passons, et revenons à notre *Règlement*. Comment se fait-il que Messieurs les récalcitrants ne nous aient jamais cité le *numéro deux* de la deuxième partie du *Règlement?* (*Instructions pour encourager l'étude de la musique sacrée et pour en empêcher les abus.*) Il est pourtant bien suggestif ce petit *numéro deux!* Le voici : « 2° Les Evêques obligeront leurs clercs à l'étude du plain-chant *tel qu'on le trouve spécialement dans les livres approuvés par le Saint-Siège.* »

Il est clair, d'après les renseignements de notre § III (v. aussi n° de septembre) — et pour n'être point fastidieux, nous ne citons qu'une faible portion de ceux que nous avons sous la main, — que le Saint Siège, après avoir affirmé son droit et déterminé le but à atteindre, maintient son droit et poursuit son but suivant un plan sagement tracé; qu'il reste constant avec lui-même; qu'il ne reviendra pas sur ce qu'il a établi.

L'œuvre d'unification pressentie par le Concile de Trente, entreprise par Pie V, reprise par Pie IX, continuée par

Léon XIII, reste telle qu'elle a été formulée très expressément par les Décrets de 1883 et de 1894. Elle a rencontré des obstacles, elle en rencontrera d'autres encore : malgré tout elle suit son chemin. L'Eglise prend patience et attend que de stériles expériences suivies d'amères déceptions aient instruit ceux qui se croient plus sages qu'elle. Mais elle aura le dernier mot.

Tout récemment, un éditeur de Paris nous affirmait qu'en tel diocèse de France (que nous ne désignerons pas) il serait question d'adopter un jour venant l'Edition officielle. Or, chers lecteurs, vous serez surpris comme nous l'avons été si nous vous disons qu'en ce diocèse on pratique un peu partout la très archéologique édition de Solesmes. Il est donc des expériences qui instruisent.

Le temps est un grand maître : laissons-le faire son œuvre. Des jours viendront où le spectacle de la pure et simple obéissance devenue plus générale nous consolera de celui des contradictions et des luttes présentes auxquelles tant d'hommes de valeur usent malheureusement et presque en pure perte le meilleur de leurs forces vives.

(*A suivre.*) A. Gabert.

LE RYTHME DU CHANT LITURGIQUE

(*Suite*).

II. Quelle était la nature de ce rythme?

Il est incontestable d'après le témoignage des Pères du IVe siècle, qu'au moins à partir de cette époque, sans remonter plus haut, le rythme était pratiqué dans le chant ecclésiastique et que même la psalmodie, qui fut toujours le chant le plus usuel, n'en était pas dépourvue.

Mais en quoi consistait ce rythme? Faut-il croire, comme quelques-uns le prétendent, qu'il n'était autre que le rythme de la parole, ou encore, que ce rythme était basé sur l'accent tonique?

Et d'abord, les chants de la liturgie étant pour la plupart composés sur des textes en prose, ils ne pouvaient emprunter au texte un rythme que celui-ci ne possédait pas. Et pour ce qui est de l'accent, les auteurs de l'époque nous enseignent que l'accent consiste dans l'acuité ou la gravité des sons, ce qui constitue le *melos*, tandis que l'art du *rythme* est tout

entier dans les nombres, *melos autem est actus acuti aut gravioris soni; sed rythmice est ars omnis in numeris.* (Martianus Capella, *De nuptiis Philologiæ*, l. III et IX, Ed. Teubner, pp. 65, 362, 363.) « Le rythme, continue le même auteur, est donc une composition formée de temps sensibles et disposés suivant une certaine proportion, un certain ordre. » (*Loc. cit.*)

Saint Augustin dit également : « On appelle rythme cette partie de la musique qui s'occupe de la longueur et de la brièveté, *de diu et non diu*, c'est-à-dire, comme il l'explique lui-même, des temps longs et des temps brefs. » (*De musica*, III, 1 ; I, 8.)

Nous ne saurions attacher une trop grande valeur à l'autorité de saint Augustin qui, d'après les meilleurs maîtres et selon l'avis de Bossuet, est le génie le plus universel et le plus fécond qu'aient vu les siècles. Saint Augustin ne fut pas seulement un grand évêque et un profond théologien ; c'était aussi un maître habile dans toutes les sciences de son temps, qu'il avait étudiées dans les écoles les plus célèbres de Carthage et de Rome, avant de les enseigner lui-même à Milan. Il avait de plus un attrait tout particulier pour la musique, car, en dehors du traité spécial qu'il y a consacré, il revient constamment sur ce sujet, dans sa correspondance, dans ses *Confessions*, dans son Commentaire sur les Psaumes et dans ses divers livres. (V. entre autres : *De Trinitate*, *de Ordine*, *de Origine animæ humanæ*, *de Doctrina Christiana*, *de Civitate Dei.*) Il ne se borne pas à en parler d'une manière vague et générale, mais il entre dans des détails précis et décrit exactement la matière et la forme des instruments en usage à son époque. (*In ps.* 32, 42, 56, 80, 150.)

Mais, ce qu'il regarde comme le plus essentiel dans la musique, c'est le rythme, d'accord en cela avec les hommes les plus illustres de l'Antiquité (V. Plutarque, *De musica*, 21) ; et dans les six livres qu'il a écrits sur la musique, il ne s'occupe que du rythme, bien qu'il eût l'intention de composer plus tard six autres livres sur l'harmonique ou le *melos.* (Ep. 101, *Memorio episcopo.*)

Il avait commencé ce travail à Milan, pendant qu'il se préparait à recevoir le baptême et quand il venait à peine de quitter sa chaire de rhéteur, ayant eu soin de consulter ceux de ses amis qui s'occupaient de semblables études. (*Retract.*, I, 6.) Cet ouvrage est donc le reflet de la science musicale de son siècle ; il est d'ailleurs pleinement d'accord avec la doc-

trine rythmique des autres auteurs contemporains et de ses devanciers.

Or, quelle idée saint Augustin nous donne-t-il du rythme ?

« Supposons, dit-il à son disciple, à la fin du premier livre, que quelqu'un frappe des mains en mesure, *numerose plaudat*, de manière à ce que l'un des sons battus ait la durée d'un temps et l'autre celle de deux temps, ce que nous appelons pied ïambique, et que l'on continue à joindre ainsi une suite de pieds semblables; puis, qu'une personne danse à ce son, c'est-à-dire, en faisant mouvoir ses membres suivant les mêmes temps, ne pourrez-vous pas nommer cette mesure des temps, *modulum temporum*, c'est-à-dire ces intervalles de mouvement qui alternent dans le rapport du simple au double, soit dans le battement des mains que vous entendez, soit dans cette danse que vous voyez; ou au moins ne serez-vous pas charmé par cette proportion rythmique que vous sentez, bien que vous ne puissiez dire de quels nombres est formée cette mesure, *aut saltem delecteris numerositate quam sentias, tametsi non possis numeros ejus dimensionis edicere ?*

A quoi le disciple répond : « Ce que vous dites est bien vrai : car ceux qui connaissent ces nombres ou rythmes les perçoivent dans le battement des mains ou dans la danse et les nomment aisément; ceux qui ne les connaissent pas et ne peuvent les désigner par leur nom, ne nient pas cependant qu'ils ne leur occasionnent un certain plaisir.

« Eh bien ! conclut le Maître, dissertons avec l'aide de la raison sur ces intervalles de temps qui nous charment dans le chant et dans la danse. » (*De Musica*, I, 13.)

Telle est la conclusion du premier livre, tel est le but déclaré du traité *De Musica*, où il n'est nulle part question de rythme de la parole ou de rythme basé sur l'accent. Car, dit plus loin saint Augustin : « C'est cette succession de pieds ayant une égale durée que les Grecs appellent *rythme* et les Latins *nombre*. Le rythme, c'est-à-dire le nombre, est appelé ainsi parce qu'il se déroule dans une suite de pieds déterminés et, si l'on y entremêle des pieds dissonnants, — ou de mesure différente, — il est défectueux. *Illud pedibus certis provolvitur, peccaturque in eo si pedes dissoni misceantur.* » (*Op. cit.*, III, 1.)

« N'approuvez-vous pas, dit-il encore, que l'on mélange les pieds, tout en observant l'égalité? *Illud nonne approbas alios*

aliis pedes, æqualitate servata, esse miscendos? Qu'y a-t-il de plus agréable à l'oreille que cette variété dont elle est charmée, pourvu que l'égalité ne soit pas violée? — Je l'approuve assez, répond le disciple. — Eh bien! les pieds de même mesure ne sont-ils pas ceux qui occupent le même espace de temps? — C'est très vrai. — Quand donc vous trouverez des pieds qui ont le même nombre de temps, vous pourrez les associer sans blesser l'oreille. *Quos ergo inveneris pedes totidem temporum, sine aurium offensionè contexes* (II, 9.) Ainsi, l'on peut mêler avec raison le dactyle, l'anapeste et le spondée; car non seulement ils sont égaux par le nombre de temps, mais encore par la manière de les battre; puisque, dans tous ces pieds, le *levé* a la même durée que le *frappé.* » (II, 11.)

Dans le sixième livre, saint Augustin revient encore sur ce principe d'égalité qui est essentiel au rythme.

« Puisque la raison, dit-il, trouve sa jouissance à évaluer la durée des temps, *temporum momenta*, et à combiner les nombres à son gré, qu'est-ce qui nous délecte dans cette proportion perçue par les sens? Est-ce autre chose qu'une certaine similitude et l'égalité de la mesure dans les intervalles, *æqualiter dimensa intervalla?* Le pyrrhique, le spondée, l'anapeste, le double spondée nous charmeraient-ils, si ces pieds ne se divisaient pas en deux sections égales? Quelle beauté y aurait-il dans l'ïambe, le trochée, le tribraque, si la partie la plus petite du pied ne divisait pas la plus grande en deux parties d'égale dimension? Et pourquoi les pieds de six temps ont-ils plus de grâce et de douceur, si ce n'est parce qu'ils peuvent se diviser de deux façons, soit en deux parties égales, ayant chacune trois temps, soit en deux sections qui offrent entre elles le rapport de simple à double, dont la plus grande contient deux fois la plus petite et se trouve divisée par elle en deux fractions égales?

« Et dans l'assemblage des pieds, soit que cette succession se poursuive librement à l'infini, comme dans les rythmes, soit qu'elle ait une limite déterminée comme dans les mètres, soit qu'elle les divise en deux membres qui concordent d'après une certaine règle, comme dans les vers, est-ce autrement que par l'égalité que le pied peut s'associer avec le pied, *qua quadam alia re, nisi æqualitate, pes pedi amicus est?* » (VI, 10.)

« Si maintenant nous élevons nos regards plus haut, n'y

trouvons-nous pas l'égalité suprême, inébranlable, immuable, éternelle? Le temps ne s'y trouve pas, parce qu'il n'y a pas de changement; mais Dieu façonne, ordonne et modifie les temps à l'image de l'éternité. C'est sur ce modèle qu'il règle les mouvements du ciel et des corps célestes, assujettissant les jours, les mois, les années, les lustres et toutes les révolutions des astres aux lois de l'égalité, de l'unité et de l'ordre. » (VI, 11.)

Dans son traité *De l'Ordre*, saint Augustin n'enseigne pas une doctrine différente. « La raison, dit-il, s'aperçut que les sons ne lui offraient qu'une matière sans valeur, à moins qu'ils ne fussent *informés* par la *mesure certaine des temps* et une sage alternative d'acuité et de gravité: *Nisi certa dimensione temporum, et acuminis gravitatisque moderata varietate soni figurarentur*. Elle reconnut que cela se trouvait en germe dans la grammaire, où, en examinant les syllabes avec une attention soigneuse, elle avait appelé *pieds* et *accents* les modifications du son. Et comme il était facile d'observer que les syllabes brèves et les syllabes longues étaient répandues dans le discours d'une manière à peu près égale, elle essaya de réunir et d'arranger ces pieds avec ordre; et d'abord, guidée par le sentiment, elle forma de petites sections qu'elle appela césures et membres. Et pour que les pieds ne courussent pas au delà de ce qu'elle pouvait juger, elle fixa une limite après laquelle ils reviendraient, *reverterentur* : ce fut l'origine du mot vers. Quand les pieds n'avaient pas de limite déterminée et qu'ils se suivaient cependant dans un ordre rationnel, elle nomma cet arrangement *rythme*, ce qui n'est autre chose que ce que nous appelons *nombre* en latin.

« La raison comprit que les nombres régnaient sur le rythme et sur la modulation et leur donnait toute leur perfection; elle étudia leur nature avec le plus grand soin et reconnut qu'ils étaient *divins* et *éternels*, principalement parce que c'est avec leur aide que toutes les choses célestes avaient été disposées. » (*De ordine*, lib. II, cap. 14.)

On remarquera que saint Augustin se garde bien de confondre les deux parties constitutives de la musique. Il distingue d'une part les *accents*, qui consistent dans l'acuité ou la gravité du son et donnent naissance au *melos*, de l'autre les *pieds*, ou mesure certaine du temps, qui sont les éléments du *rythme*. Dans tout cela, il n'est fait aucune allusion au

rythme libre ou rythme de la parole, que saint Augustin n'aurait pas manqué de mentionner, s'il avait été alors en usage dans le chant de l'Eglise, ce chant dont la douceur et la suavité avaient fait tant de fois couler ses larmes et qu'il se reprochait plus tard d'avoir écouté avec un plaisir trop sensible.

Citant une hymne de saint Ambroise, *Deus creator omnium*, dont les vers, dit-il, sont formés de quatre ïambes et renferment douze temps, il ajoute : « Quand on chante ces vers, l'oreille en perçoit le rythme, la mémoire le reconnaît, la voix en marque le mouvement et le sens intime se délecte. » (*De musica*, VI, 2-9.)

Et qu'on ne dise pas que cette doctrine ne peut s'appliquer qu'à la poésie ou au chant métrique, car, dans les passages que nous avons cités, saint Augustin a bien soin de marquer la différence entre le rythme et le mètre : « Toute succession légitime de pieds est rythmique, dit-il ; mais autre chose est d'associer des pieds qui concordent,sans fixer aucun terme à leur évolution, et c'est là le *rythme* ; autre chose est de joindre à cette concordance des pieds une limite déterminée d'où ils ne peuvent s'écarter, ce qui ne convient qu'au mètre. C'est pourquoi tout mètre est en même temps rythme, mais tout rythme n'est pas mètre. » (V, 1 ; III, 1.)

Pour saint Augustin, l'objet du rythme est donc la mesure certaine des temps ; mais une succession de temps ne peut être rythmique qu'autant que les durées longues et brèves offrent entre elles une proportion déterminée et forment une suite d'intervalles égaux. Cette doctrine est, comme nous l'avons déjà vu, celle de tous les rythmiciens de l'antiquité et nous verrons plus tard qu'elle est aussi celle des théoriciens du moyen âge.

(*A suivre.*) J. Dupoux.

LE NEUME-TEMPS RYTHMIQUE DEVANT LA CRITIQUE

(2e *article*) (1),

Le principe ainsi déduit et affirmé n'est-il pas trop absolu ?

On l'a dit, on le dit encore, faute, ce semble, d'avoir suffisamment réfléchi aux conséquences de la plupart des raisons énoncées dans mes précédentes publications.

1. Voir 1er article, n° 8, p. 128.

Résumons-les encore sans nous lasser. Lira qui voudra.

On objecte que si, d'une part, le principe est admissible pour les neumes représentant un mouvement mélodique de deux ou de trois sons (1); d'autre part, il est sujet à discussion — on dit même : *inadmissible* — 1° lorsque le signe neumatique représente un seul son (tel que la *virga* ou le *punctum* exprimant une seule syllabe littéraire) ; et 2° lorsque le signe neumatique représente 4 sons et plus (4, 5, 6, 7, 8 sons, on le sait).

Nous laisserons de côté ce 2°, nous réservant d'y revenir plus tard.

Elucidons le premier point en litige :

Question : *Le signe neumatique* — virga ou punctum — *représentant un seul son doit-il être regardé comme une unité rythmique équivalant à un temps musical moderne, au même titre que tout signe neumatique représentant plusieurs sons adjoints en une seule formule* — podatus, clivis, torculus, etc.? En d'autres termes encore : *Doit-on toujours traduire par une noire de notre notation moderne toute virga ou tout punctum isolé et placé sur une syllabe littéraire, la noire étant prise comme type graphique représentant l'unité rythmique de nos traductions?*

Nous avons un ensemble de raisons majeures à invoquer pour appuyer notre réponse affirmative : *Oui, le signe neumatique en question représente une unité rythmique.*

Ces raisons peuvent s'énoncer sous deux chefs distincts.

I

Les premières nous sont suggérées par les textes théoriques de l'antiquité et par les commentaires des traducteurs modernes.

1° Au plus loin que nous remontions, nous trouvons dans le système musical l'emploi de la note longue de 2, de 3, de 4 temps brefs — acception ancienne — égalant à elle seule la durée totale d'un pied rythmique d'un genre donné.

Donc le fait est possible. Je vais même plus loin, en ajoutant qu'il est inévitable, attendu que la variété dans la musique naît spécialement des imprévus rythmiques (2), et que

1. Pourquoi ceux-là seuls, on serait en peine de les démontrer !

2. Il n'est nullement question de *déformation* du rythme établi, laquelle n'est tolérable qu'accidentellement. Tel est le cas des mesures

l'impression rythmique est impossible à produire si l'on n'a à sa disposition que deux sortes de valeurs : la noire (*longue*) et la croche (*brève*).

Notre temps musical moderne étant l'équivalent d'un pied rythmique ancien (1) la longue antique est, à son tour — quel que soit le nombre de temps brefs anciens qu'elle représente momentanément —, l'équivalent de notre unité rythmique moderne représentée par une *noire*, ai-je dit précédemment.

2° C'est Guy d'Arezzo qui spécifie le fait non plus comme possible mais comme existant fondamentalement : « UNUS, *duo, tres soni aptantur in syllabas...* »

3° C'est S. Odon de Cluny le spécifiant de son côté : « *Sicut duæ aut tres... voces, ita quoque..* SOLA VOX... »

4° C'est tout l'enseignement du moyen âge qui nous rappelle l'existence de ces notes longues de valeur différente selon le genre rythmique de l'œuvre.

5° C'est enfin notre système musical moderne, suite logique et nécessaire de tout l'enseignement antérieur, qui non seulement emploie l'*unité-temps*, mais crée toute la classification des unités doubles, triples, quadruples (blanches, blanches pointées, rondes) en mettant debout le plus parfait système d'écriture musicale qu'aucun peuple ait jamais imaginé.

L'existence de cette note longue, unité rythmique théorique, est donc démontrée par son existence même comme l'unité-temps moderne ou l'unité-pied ancienne le sont, chacune de son côté, par leur existence de toute antiquité.

Et, de même que le fait de l'existence de l'unité rythmique représentée par une note isolée était inévitable, de même, comme contre-partie, j'ajoute qu'un système musical ne connaissant pas l'emploi de cette sorte d'unité-temps ne peut pas exister humainement parlant : point de vue physiologique qui a bien sa valeur propre au moins égale à celle que l'on prétend faire reconnaître à tel ou tel texte obscur d'un théoricien du moyen âge.

Nier la possibilité d'existence de la note isolée égalant l'unité rythmique, c'est décréter *proprio motu* que toutes les notes sont brèves dans le chant grégorien. Mais on le décrète sans s'apercevoir qu'on se heurte à un écueil insurmontable, musicalement parlant, savoir : que des notes brèves succes-

intercalaires composées d'un nombre de temps différent de celui qui sert de base rythmique à l'œuvre envisagée.

1. V. notre précédent article, n° 8, p. 128, de cette revue.

sives sont, une à une, des fragments d'un pied rythmique, et c'est là que nous attendons les critiques de nos systèmes de traduction. Comment, et d'après quelles indications certaines grouperont-ils ces fragments en des touts certains, i. e., des pieds rythmiques définis? Comment, par conséquent, osera-t-on soutenir — comme certaine école — que toutes les notes sont brèves sauf la dernière de chaque formule neumatique, alors que, d'après l'application de cette théorie, il n'y a plus de rythme musical saisissable, mais une guirlande de notes ânonnées avec une préciosité prétentieuse !

II

La seconde raison majeure à invoquer est tirée de l'étude de la notation elle-même et du mode d'emploi de cette valeur-temps sur le texte qu'elle exprime.

Laissant de côté les théoriciens de l'antiquité dont le témoignage serait nul en ce moment, nous demanderons à ceux du moyen âge si, dans le système musical qu'ils enseignèrent et dont ils écrivirent la théorie, les *virga* et *punctum* exprimant une syllabe littéraire, comme nous le voyons dans le verset : *Qui Regis*, du Graduel : *Hodie Scietis* (1), sur les mots : *deducis velut ovem*..,et dans bien d'autres passages, si, dis-je, ces virga ou punctum étaient représentatifs de sons longs ou de sons brefs, d'une brièveté ou d'une longueur certaine et déterminée soit par la quantité prosodique, soit par le poids des syllabes littéraires ainsi exprimées musicalement.

La réponse (en est-ce une ?) est le silence absolu.

Je ne connais aucun texte d'aucun auteur nous donnant la règle à suivre à ce sujet. Mon ignorance possible d'un texte peut-être existant n'étant pas une preuve en faveur de l'inexistence de ce texte réclamé, je demande à tous ceux qui affirment que telle virga est longue, telle autre brève (parce qu'il leur plaît le plus souvent de les chanter ainsi), de produire à l'appui de leur *impression personnelle* la preuve écrite que je reconnais ignorer.

Leur citation, leur preuve contraire par conséquent, sera la bienvenue, puisque, en élucidant un point capital encore douteux pour eux-mêmes, j'en ai la conviction, elle nous per-

1. *In Vigilia Nativitatis Domini.*

mettra d'approcher plus près du but cherché : le vrai rythme du chant grégorien.

Jusqu'à plus ample informé, je m'en tiens à ma conclusion comme à un fait acquis (1) : Toute virga, tout punctum exprimant une seule syllabe littéraire (tels que les punctum sur *deducis velut ovem* ci-dessus rappelé) représentent l'un comme l'autre une unité rythmique moderne que nous traduisons, à notre tour, par une NOIRE de notre notation usuelle.

Et ce, 1° parce que les cinq faits théoriques remémorés (paragraphe I de cet article) plaident en faveur de ladite interprétation rythmique ; 2° parce que l'étude la plus superficielle du texte liturgique surmonté de la notation neumatique montre aux yeux les moins clairvoyants que ces unités neumées sont placées sur toutes espèces de syllabes accentuées ou non accentuées ; 3° parce que, contre toute attente, c'est-à-dire dans l'attente du texte que je réclame, respectueusement mais formellement, de nos contradicteurs, PLUSIEURS SYLLABES LITTÉRAIRES SUCCESSIVES (telles : *deducis velut ovem* ou toutes autres formant passage similaire) EXPRIMÉES UNE A UNE PAR DES PUNCTUM OU DES VIRGA, SE SOUDERAIENT-ELLES ENTRE ELLES POUR FORMER DES PIEDS RYTHMIQUES DÉFINIS, qu'il faudrait trouver un nouveau texte nous donnant la règle à suivre, claire et précise, présidant à ces assemblages.

Or, en présence de cette pénurie de textes probants, quel est celui de nos modernes commentateurs ou restaurateurs du chant antique qui osera prendre sur soi de décréter qu'on suivait telle règle plutôt que telle autre (2) ?

Néanmoins une hypothèse assez digne d'être prise en considération peut être proposée à notre méditation.

Ces passages étant très rares en somme dans le *Liber Gradualis*, ne peut-on supposer qu'il y avait en quelque sorte un arrêt du rythme musical au début du passage ainsi noté, et

1. Sans exagération je crois pouvoir dire que j'ai posé ces questions-là à une centaine des plus exigeants parmi mes correspondants, et je dois dire que *pas une réponse documentée* ne m'est parvenue. Tous proclament la *liberté* dans l'interprétation rythmique de la notation neumatique, mais aucun n'a la moindre raison scientifique à en apporter! C'est une question d'*instinct*, telle est la réponse la plus fréquente.

2. J'ai sous les yeux une lettre d'un de ces commentateurs, réputé qui plus est, dans laquelle il est dit que l'on suivait son *instinct personnel!!* Toujours l'instinct. J'éprouve, je dois l'avouer, un certain scepticisme à cet égard et ne puis m'imaginer deux ou dix choristes suivant chacun son instinct et chantant la MÊME mélodie!

simple débit *recitativo* des quelques syllabes ou mots ainsi exprimés musicalement? débit selon le rythme oratoire, dirions nous pour employer le terme à la mode.

Le fait est possible et même à peu près certain. Il est malaisé, en effet, de ne pas se laisser aller au rythme oratoire de ces fragments lorsqu'on les chante *mezza voce* ; mais cela infirme-t-il notre principe du neume-temps? Nullement : ce sont toujours des unités rythmiques successives parfaitement définies comme le sont nos temps modernes dans nos récitatifs lyriques; le rythme est sur le papier, il est également dans les inflexions de la voix du chanteur, et néanmoins ce rythme n'est pas métronomique, rigoureux, comme dans le reste de l'œuvre. C'est toute la concession que l'on peut faire sur ce sujet. Je l'avais déjà fait toucher du doigt maintes fois dans tout ce que j'ai écrit jusqu'à ce jour. Il ne paraît pas qu'on m'ait lu bien sérieusement et encore moins qu'on ait réfléchi mûrement à toutes ces choses qui sont du domaine de la théorie musicale.

Cela viendra avec le temps.

G. Houdard.

P.-S. — Dans notre prochain article nous examinerons le 2° réservé ainsi qu'il est dit au début de cette étude : *Tout neume représentant plusieurs sons* (*de 4 à 8*) *est-il la représentation d'une seule unité rythmique?*

G. H.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE
de la Société Sainte-Cécile d'Allemagne.
A MUNSTER (21, 22 et 23 août 1899).

Monsieur le Directeur,

Je suis heureux de voir avec quelle ardeur vous défendez l'autorité du Saint-Siège en matière de chant sacré. Ce m'est un encouragement à vous faire part de la bonne impression que j'ai éprouvée à l'Assemblée générale de la Société Sainte-Cécile d'Allemagne, qui a eu lieu cette année à Münster en Westphalie, les 21, 22 et 23 août.

Toute question de nationalité mise de côté, nous n'avons à nous occuper ici que des exemples de parfaite soumission que donnent des catholiques à d'autres catholiques, en une matière qui intéresse à un si haut point le culte public.

Le programme, des plus remplis, a été suivi très fidèlement.

Il comprenait du plain-chant, de la musique polyphone et des chants populaires, le tout exécuté très artistiquement et dans la plus parfaite conformité avec les règles liturgiques. Münster, chef-lieu de la Westphalie, est une ancienne ville qui a toujours conservé ses traditions religieuses. Il y a toujours eu à Münster d'excellentes maîtrises se transmettant d'âge en âge la bonne manière d'exécuter le chant d'église. Ce n'est donc point ici que peut valoir le reproche d'avoir perdu les traditions des anciens.

Pendant les trois jours qu'a duré l'Assemblée, les *quatre-vingts* chanteurs qui forment la maîtrise de la cathédrale ont chanté le plain-chant avec un ensemble admirable, d'après l'Edition officielle et avec la prononciation romaine.

Combien j'aurais voulu voir présents à cette assemblée tous ceux qui dénigrent cette édition, plus peut-être par ignorance que par parti pris! Sûrement ils n'auraient pu s'empêcher d'admirer la netteté, le naturel dans l'expression, la dignité avec laquelle ce plain-chant a été exécuté. Ces quatre-vingts voix semblaient n'en faire qu'une. Chaque syllabe était articulée avec nerf et précision, de façon à être comprise partout dans la cathédrale. On distinguait chaque mot par le relief que lui donnait la syllabe accentuée. Habitués que nous sommes à entendre chanter mollement, sans rythme, le plain-chant, peut-être ceux qui se tenaient auprès du chœur auraient-ils été tentés de trouver exagérée la manière de rendre les podatus. Mais il est nécessaire d'articuler plus vigoureusement dans les grands vaisseaux, si l'on veut se faire comprendre : les prédicateurs en savent quelque chose.

Le directeur, Mgr Schmidt, qui paraissait avoir tous ses chanteurs dans la main, tant ils suivaient bien ses moindres mouvements, savait imprimer également à chaque membre de phrase, à chaque phrase elle-même, l'allure et la nuance convenables, tantôt ralentir, tantôt accélérer, tantôt faire chanter moins fort, tantôt plus fort, selon que le sens le comportait. Combien, dans cette Edition officielle, le chant facilita la déclamation du texte, et combien le tout, paroles et musique, est également proportionné! Et dire que c'est sous prétexte d'art que certaines gens se refusent à accepter cette édition qui complèterait si heureusement l'unité du culte public défendue naguère avec tant d'ardeur par Dom Guéranger. Devant tout esprit non prévenu, on peut affirmer qu'elle vaut toutes les autres et qu'elle l'emporte sur beaucoup d'autres. D'ailleurs Rome s'est prononcée, et « tout ce que fait Rome est bien », disait Dom Guéranger.

Quant à la méthode générale d'exécution pratiquée pour le plain-chant à Münster, à Ratisbonne et dans beaucoup d'au-

tres lieux, je dirai en toute simplicité que je la préfère à celle qu'on s'efforce de généraliser en France depuis quinze ou vingt ans. La première est plus positive, plus virile, plus naturelle. L'autre paraît trop rapide, artistique si l'on veut, mais au point d'en être artificieuse, maniérée.

Il serait à désirer que partout on adoptât la même prononciation du latin. La prononciation romaine donne une expression plus douce, plus distinguée. Il n'y a point là difficulté à vaincre, mais plutôt habitude à prendre : il suffit de vouloir et de persévérer. Déjà en plusieurs villes de France, voire même en de simples communes rurales, cette prononciation est en usage.

L'exécution de la musique polyphone a été superbe : c'est à décourager d'atteindre jamais une telle perfection. L'expression, les attaques successives, les syncopes, tout a été rendu avec assurance, sans hésitations aucunes. Ces chers *soprani!* ils paraissaient avoir du plaisir à se jouer des difficultés. La justesse et le maintien de la tonalité étaient impeccables, dans des chants la plupart *a capella*. Et le troisième jour les voix étaient aussi fraîches que le premier.

Je n'oublierai jamais l'impression produite sur l'Assemblée par un *Salve Regina* de Roland de Lassus, surtout aux mots *in hac lacrymarum valle* : cachet de tristesse et d'affaissement successifs. Toutes les poitrines étaient comme haletantes, oppressées par le spectacle de la misère et de l'angoisse.

Non, on ne peut dire que ces chefs-d'œuvre de Palestrina, Vittoria, etc., composés il y a trois cents ans, ne soient plus de notre temps. Ils participent pour ainsi dire à la catholicité du plain-chant. Celui qui a écrit dans une *Semaine religieuse*, le 9 septembre dernier, que Palestrina n'est pas l'idéal, que ceux qui l'imitent au XIXe siècle ne sont pas intéressants du tout, n'a certainement pas assisté à l'Assemblée de Münster ni à d'autres semblables. Il y aurait pu constater que Palestrina, Roland de Lassus et Vittoria ne nous sont point aussi étrangers, même aujourd'hui, qu'il lui a plu de le dire, et que les F. Witt, les Haller, les Mitterer, qui en suivent les glorieuses traces avec leur génie propre, se laissent encore très bien entendre et admirer après leurs maîtres.

Mais n'oublions pas une condition essentielle : il faut être capable de les exécuter ; sinon, dit le Règlement de la S. C. des Rites, il sera préférable de s'en tenir au plain chant.

Sans expression, sans rythme, sans fini d'exécution, la musique polyphone, même de Palestrina, est une véritable cacophonie. Mais quand elle est pratiquée dans *toutes* les conditions artistiques voulues, combien alors toutes les parties

se font entendre clairement, se détachent les unes des autres et concourent au principe d'art : *l'unité dans la variété !* C'est alors seulement que cette musique devient très digne du culte, selon l'expression du Règlement précité, adressé en ces dernières années de *notre siècle* aux Evêques d'Italie, et que semble ignorer l'auteur de l'article de la susdite *Semaine religieuse*.

Qu'on ne vienne pas dire qu'il y a là une question de tempérament national. Sans doute la préparation et l'éducation sont nécessaires en art comme en toute autre chose. Mais n'a-t-on pas comme un résumé de tous les pays dans les formes d'art chères aux Palestrina, Roland de Lassus, Vittoria? Et leur musique n'est-elle pas d'une homogénéité adéquate aux exigences les plus universelles : formules rythmiques simples et naturelles basées sur la tonalité catholique du plain-chant?

Je vous demande pardon de sortir un peu de mon sujet de Münster. Pourtant ma réfutation s'y rattache assez. Il faut bien protester en passant contre cette erreur que la Société Sainte-Cécile d'Allemagne est entachée d'une « nuance de protestantisme ». Mais en quoi donc, s'il vous plaît? Dans son origine? dans son but? dans ses moyens? Elle a été fondée par un prêtre catholique avec l'approbation de Pie IX; elle poursuit la réforme de la musique d'église catholique; et elle fait cela en se soumettant pleinement aux règles de l'Eglise catholique. Nulle part les règles liturgiquss ne sont aussi rigoureusement observées qu'à la Société Sainte-Cécile. Elle apprend à connaître et à bien exécuter la musique propre de l'Eglise : le plain-chant d'après son Edition officielle, les œuvres des génies catholiques (tels que Palestrina, désigné nommément dans le Règlement de la S. C. des Rites) reconnues très dignes du culte religieux, les œuvres aussi de ceux qui marchent sur les pas de ces génies en parfaite soumission à l'Eglise. Cherchez dans tout cela une nuance de protestantisme. Elle existe quelque part, oui, chez ceux-là même qui portent accusation, qui prétendent s'émanciper des règles de l'Eglise sous prétexte de conflit entre l'autorité et la science, qui affectent d'ignorer ces règles ou qui en dénaturent le sens.

Ce n'est pas non plus dans le chant populaire qu'on trouvera cette nuance de protestantisme. Le chant populaire allemand existait avant Luther. C'est plutôt Luther qui a copié le catholicisme, qui lui a emprunté beaucoup de ses chants déjà existants auxquels il a adapté des textes hérétiques; et plusieurs de ceux qu'il a composés ont revêtu les mêmes tournures mélodiques que ceux qu'il avait empruntés. Encore une fois, où est la nuance de protestantisme?

Combien était puissante et belle, impressionnante et pieuse, cette déclamation correcte du texte, cette exécution bien rythmée des *lieder* allemands donnés à la cathédrale et dans les autres paroisses de la ville! Assurement ce sont ces chants-là, plus voisins du plain-chant syllabique, c'est-à-dire populaire, qui nous aideront le mieux à bien goûter et à bien exécuter le chant de l'Eglise; et non certains airs populaires que l'on entend trop souvent chez nous dans les cérémonies religieuses et dont la place serait mieux dans la rue ou aux bals champêtres.

Voilà, Monsieur le Directeur, un aperçu des réflexions que m'a suggérées l'Assemblée de Münster. Les nombreux drapeaux qui ornaient les rues de la ville, drapeaux du Pape, drapeaux nationaux, la présence de Mgr le Coadjuteur aux réunions du soir, l'intérêt qu'ont manifesté le bourgmestre et le gouverneur dans des discours émouvants, tout cela nous montre combien la Société Sainte-Cécile est populaire dans les pays catholiques allemands et combien dans les hautes sphères on apprécie son importance au point de vue social comme au point de vue religieux.

Peut-être un jour trouvera-t-on le moyen de réunir en faisceau compact et solide toutes les bonnes volontés éparses aux quatre coins de la France et qui n'attendent que l'occasion de faire une œuvre utile et durable. Cette œuvre aidera puissamment à procurer la gloire de Dieu et la sanctification des âmes par l'unité de soumission à l'Eglise.

Veuillez agréer, etc.

PAUL PEERS.

EPILOGUE DES FÊTES MUSICALES D'AVIGNON

Un événement tragique.

On nous écrit d'Avignon à la date du 3 novembre 1899 :

« Monsieur le Chanoine,

« Les Messieurs de Saint-Gervais veulent à tout prix s'implanter à Avignon et y imposer le chant de Solesmes, au mépris des décisions de Rome tant de fois renouvelées et malgré la répugnance du clergé à abandonner le vieux chant qui, depuis des siècles, était en usage dans le diocèse, souvenir de la domination pontificale, consacré par un décret spécial du concile provincial de 1850.

« Les journaux de la localité sont depuis quelque temps remplis de réclames bruyantes, où les Gervaisiens exposent longuement leur projet de créer une école de plain-chant et

de musique religieuse, avec une maîtrise qui desservirait les quatre paroisses de la ville et donnerait tous les mois des exécutions musicales, pour attirer le public artistique, qui ne s'intéresse que médiocrement au plain-chant, quel qu'il soit. Un membre de la *Schola* de Paris est déjà installé à Avignon et a choisi dans les écoles 50 enfants, qui doivent former le noyau de la future maîtrise.

« Mais pour arriver à leurs fins, il leur fallait tout d'abord être les maîtres à la Métropole. Il y avait là un modeste organiste qui, depuis plus de douze ans, pour une rétribution des plus modiques, tenait tous les jours l'orgue à l'office canonial. Il s'agissait de le remplacer par un élève de la Schola de Paris. Après maintes intrigues, qu'il serait trop long de raconter, on déclara à M. Fabrique (c'était le nom de l'organiste), qu'il devait céder la place. Le pauvre homme pria, supplia, fit valoir les services rendus pendant tant d'années, exposa qu'on le réduisait à mourir de faim, lui et sa famille. Rien n'y fit. On lui signifia par huissier qu'il eût à laisser le logement qu'il occupait dans les dépendances de la Métropole. M. Fabrique, se voyant ainsi brutalement jeté sur le pavé, a perdu la tête. Après avoir mis de l'ordre dans ses affaires et porté aux Petites Sœurs des Pauvres quelques centaines de francs d'économie qu'il avait ramassés à grand' peine, il s'est enfermé, le soir de la Toussaint, dans son appartement, avec sa femme et son enfant, et s'y est asphyxié. Le lendemain on ne retrouvait plus que trois cadavres. Toute la ville est en émoi et maudit les intrus qui, par leurs basses intrigues, sont la cause première de ce tragique événement. On dit bien haut qu'une œuvre qui débute sous de si fâcheux auspices ne peut être bénie du ciel.

« Comme il faut des fonds pour payer les frais de la *Schola*, on prétend obliger chaque paroisse de la ville à verser 600 francs par an, contre la banale promesse d'envoyer chaque dimanche une dizaine d'enfants chanter au lutrin. Cela ne va pas sans protestations ni résistances bien légitimes; mais on veut à tout prix que le chant avignonnais disparaisse et cède la place au chant de Solesmes. Et voilà comment la ville des Papes, qui s'était toujours distinguée par sa fidélité aux traditions romaines, se verra bientôt, pour le bon plaisir de quelques intrigants, privée de son chant séculaire et en opposition formelle avec les décrets du Saint-Siège.

« Mais tout ce qui est imposé par la force et la violence ne dure pas, et la mort tragique de trois victimes innocentes ne peut manquer de... » (Nous n'osons pas insérer la fin de cette lettre).

« Agréez, etc. UN PRÊTRE AVIGNONNAIS.

RECTIFICATION

A propos de notre variation *Au pays des truffes* (numéro d'octobre) nous avons reçu la lettre suivante que nous nous faisons un devoir d'insérer intégralement :

Grand Séminaire de Périgueux, le 28 octobre 1899.

Monsieur,

Un de mes amis me communique le n° du 15 octobre 1899 de votre Revue *L'Avenir de la Musique Sacrée*.

Permettez-moi de vous dire qu'*au pays des truffes* comme à Constantine, votre bonne foi a été surprise par vos correspondants.

Il est faux qu'il existe ici *une petite bande de rebelles* qui soit opposée au chant officiel à Périgueux.

Il est faux que les professeurs de liturgie et de droit canon *prodiguent en secret leurs encouragements à quelques turbulents néophytes de Solesmes*.

Je n'insiste pas sur le ton peu bienveillant de l'article à notre égard. Qui l'a fait? qui l'a inspiré? Je crains qu'*on* n'ait écouté plutôt la voix de la passion que celle de la vérité. *On*, qui *on?* Comme vous, je serais tenté de dire : *Is fecit cui prodest.*

J'espère, Monsieur, que vous voudrez bien insérer ma lettre dans le prochain numéro de votre Revue.

Agréez, Monsieur, l'expression de mes meilleurs sentiments.

H. Boivin,
Sup. du gr. sém. de Périgueux.

Et pourtant *il est vrai* que plusieurs curés du diocèse en question voulaient se plaindre à Monseigneur — nous le tenons d'eux-mêmes — parce que certains de leurs séminaristes démolissaient pendant les vacances le chant officiel que ces prêtres méritants avaient eu tant de peine à établir pendant l'année. Ces séminaristes répétaient aux chantres et aux chanteuses que le chant bénédictin — et non point le « chant Pustet » — était le véritable chant de l'Eglise romaine; que les Décrets de la S. C. des Rites ne signifiaient rien, qu'on n'avait pas à en tenir compte, et que d'ailleurs la S. C. des Rites, mieux éclairée, reviendrait sur ses décisions, etc. *Il est vrai encore* que tout récemment un tout jeune vicaire, « qui avait été là-bas un pilier d'opposition », a tenu des propos semblables devant une quinzaine de prêtres, et qu'il a même osé ajouter : « S'il est exact que le Pape ait connu et signé les Décrets de la S. C. des Rites, le Pape est... » (ici une qualification trop irrévérencieuse pour être citée). *Il est vrai enfin* que nous pourrions signaler plusieurs autres faits non moins fondés et non moins regrettables que les précédents. Mais en voilà bien assez pour démontrer que si notre bonne foi a été surprise, elle ne l'a point été totalement. Au surplus nous aimerions mieux nous laisser donner tort sur toute la ligne que de poursuivre le débat sur un sujet qui nous exposerait à mettre en jeu des personnalités.

Le Gérant : A. GABERT.

IMP. NOIZETTE ET Cie. 8, RUE CAMPAGNE-1re, PARIS.

DEUXIÈME ANNÉE N° 12 15 DÉCEMBRE 1899

L'AVENIR DE LA MUSIQUE SACRÉE

SOMMAIRE.

Un Théorème théologique 209
Le Rythme du Chant liturgique (*Suite*) 213
Explications 218
Le Neume-Temps rythmique devant la Critique (*Suite et fin*) . . . 219
Traité de composition musicale, par *E. Durand*. 231

UN THÉORÈME THÉOLOGIQUE (1)

L'Église romaine a des traditions et des lois fort sages pour réglementer, et le plain-chant dont elle se sert officiellement, et la musique dont elle admet l'intervention officieuse dans ses sanctuaires.

Forme très belle et très solennelle de la prière liturgique, le chant de l'Eglise romaine — car c'est à celle-ci uniquement qu'il nous convient de penser — renferme des éléments orientaux, hébraïques et grecs auxquels se sont joints des éléments latins en grande quantité, depuis les premiers siècles jusqu'à saint Ambroise et à saint Grégoire Ier qui les adaptèrent habilement à l'expression artistique du culte divin. — Le moyen âge en a développé, souvent même accru les richesses mélodiques, dont l'âge moderne semble avoir perdu le secret, sinon le goût et le sens. Il a pourtant compensé, jusqu'à un certain point, son évidente infériorité sous ce rapport, par la création d'une harmonie et d'une tonalité qui peuvent servir à l'embellissement des offices ecclésiastiques, mais qui fréquemment en diminuent la gravité, peut-

1. Extrait du *Cours de Théologie catholique*, par M. le Chanoine Jules Didiot. — Morale surnaturelle spéciale. Vertu de Religion, chap. II, section II, art. 1, 1re distinction, § 2 : Chant liturgique.
Chez A. Taffin-Lefort, 30, rue des Saints-Pères, Paris.

être même l'accidentelle efficacité, — Que le Saint-Siège ait autorité et compétence pour décider ce qu'il faut emprunter à l'art ancien et à l'art contemporain dans le service religieux, c'est chose entièrement évidente; et ceux-là seuls pourraient en douter, qui refuseraient à l'Eglise le droit de se prononcer sur le texte de ses offices en prose ou en poésie. — De fait, elle agit depuis le concile de Trente en vue de fixer avec une précision complète les *mélodies liturgiques* à exécuter dans les offices, et le *programme général* des *pièces extra-liturgiques* dont les voix ou les instruments sont autorisés à tirer parti, pour la gloire de Dieu et pour l'éducation des fidèles, soit dans la célébration des offices obligatoires, soit dans les exercices de piété facultatifs.

a). Quant aux *mélodies proprement liturgiques*, — psalmodie simple ou ornée, et plain-chant, — elles sont de deux catégories inégalement importantes. Les unes appartiennent aux usages de certains ordres religieux, — par exemple des Bénédictins, des Chartreux, des Dominicains, — qui s'en servent dans l'intérieur de leurs églises conventuelles, et qui peuvent y apporter une habileté, un goût, une science, dont prêtres et fidèles ordinaires ne sont généralement pas si capables. A ces doctes *maîtres* du chant liturgique l'Eglise accorde une ample liberté de recherches archéologiques et une grande autonomie d'exécution pratique. Tels de leurs morceaux de plain-chant peuvent même prendre place, à titre de motets ou de pièces de luxe, dans les églises ordinaires; mais leurs éditions savantes, qui pourront le devenir plus encore, restent leur apanage nettement réservé. — Pour le peuple et pour son clergé séculier, il faut tout autre chose. Aux Grecs, aux Slaves, aux Orientaux de race sémitique, le Saint-Siège maintient l'usage privilégié d'un chant particulier qui n'est certes guère notre grégorien. Aux Américains, Africains, Asiastiques et Océaniens, aux Chinois et aux Japonais, — qui doivent *latiniser* avec les Allemands et les Anglais, avec les Espagnols et les Italiens, avec les Septentrionaux et les Français : car leur universelle fusion dogmatique se traduit par leur unité liturgique, — il faut une mélopée réellement *plane*, un *plain chant* dont la simplicité, la facilité, et par conséquent la dignité soient aussi absolues que possible. Les questions d'archéologie musicale, d'art raffiné, ne sauraient y avoir la même importance que dans les éditions monastiques; et ce que l'Eglise de Rome poursuit

lentement et patiemment depuis le xvie siècle, c'est une édition cantorale pleinement adaptée à sa propre unité, à sa propre universalité. Elle entend préparer, pour un avenir plus ou moins éloigné, un chant dont toute liturgie latine dûment autorisée et non monastique se servira aussi pieusement qu'aisément.

C'était déjà le but indiqué par le souverain pontife Paul V au grand Palestrina et aux imprimeurs de la Médicéenne. Ce fut le dessein repris par Pie IX quand il recommanda surtout le chant grégorien. C'est la volonté nettement et fermement promulguée par Léon XIII, quand il prescrit aux imprimeurs d'emprunter désormais à l'édition de la Sacrée Congrégation des Rites les cantilènes du *Missel*, du *Rituel* et du *Pontifical*; quand il défend d'introduire d'autre édition que celle-là dans les diocèses qui n'en ont pas encore ou qui veulent en changer; quand il remet à la prudence des évêques le soin de fixer l'époque où ils ordonneront chez eux cette forme accessoire mais fort respectable de l'unité liturgique; quand il prohibe enfin toute attaque et toute discussion tendant à discréditer les livres officiels ou « authentiques ». — Si ces dispositions n'étaient que transitoires comme beaucoup de mesures canoniques, je ne les signalerais peut-être pas aussi explicitement dans ce *Cours de Théologie*. Mais elles appartiennent sûrement à une pensée profondément et définitivement ancrée dans l'esprit du Saint-Siège; et en tant qu'elles représentent l'unité du culte religieux dans sa forme esthétique, elles relèvent directement de la théologie proprement dite. — Quand l'autorité pontificale aura ramené l'Orient tout entier dans ses voies primitives, dans ses antiques traditions nettement catholiques, je ne doute pas qu'elle ne complète son œuvre, comme dans l'Eglise latine, par une édition officielle des textes et des mélodies de Jérusalem, d'Alexandrie, de Constantinople, de Moscou et de Kiew; et alors rien n'y sera plus exposé aux périls de l'ignorance et du mauvais goût. Ces saintes sources d'où le plain-chant occidental est en partie dérivé redeviendront pures et limpides; et la « voix liturgique » sera digne de son objet sacré d'un bout du monde à l'autre. Nulle part on ne négligera plus les prescriptions du concile de Trente et des conciles provinciaux subséquents, d'après lesquelles c'est une obligation grave pour le clergé d'apprendre et d'exécuter religieusement le chant des saints offices.

b) Si l'autorité du Siège Apostolique a bien voulu accueillir quelques morceaux de style moderne dans ses livres choraux authentiques — des hymnes par exemple, et certains « chants communs » pour la messe — elle n'a pas encore fait de recueil officiel de musique religieuse vocale ou instrumentale; peut-être même n'en fera-t-elle jamais. — Il n'en faudrait pas conclure qu'elle se désintéresse absolument du genre et du caractère des morceaux dont elle tolère ou autorise formellement l'usage dans ses offices et dans les réunions pieuses des fidèles. La législation canonique n'est pas muette sur ce point; et si pendant les deux derniers siècles on a paru oublier sinon mépriser les principes qu'elle avait posés à ce sujet, Pie IX et Léon XIII les ont remis en vigueur et appliqués aux nécessités d'à présent. L'*Ordonnance pour la musique sacrée* adressée aux évêques d'Italie par l'autorité pontificale, en date du 6 juillet 1894, renferme des indications qu'il ne saurait être permis à personne au monde de regarder comme inexactes ou inopportunes. Résumons-les brièvement.

Défense d'exécuter des pièces de musique, soit pour les voix, soit pour les instruments, qui rappelleraient l'art mondain et théâtral. Rien donc qui sente la romance ou la cavatine, les danses de salon ou les marches de régiments. — Défense d'adopter des morceaux où le texte liturgique soit tronqué, transposé, indiscrètement répété. Le chant est pour les paroles, de même que les paroles pour la pensée; des prières consacrées par l'usage des siècles chrétiens, par la sanction pontificale, ne peuvent être un simple prétexte à des frivolités ou virtuosités d'artiste. — Défense d'admettre, comme exécutants, des chantres ou des organistes incapables de rendre décemment la musique dont ils se font les interprètes. Si le plain-chant mal exécuté peut trouver son excuse dans l'impossibilité où on est de le bannir cruellement de beaucoup de pauvres églises de campagne ou de mission, qui l'exécutent cependant fort mal, rien au monde ne peut conseiller d'y faire entendre de la mauvaise musique, ou bien d'en y massacrer méchamment de la bonne. — Défense de chanter dans les offices proprement dits, des paroles qui ne seraient ni latines, ni liturgiques, ni bibliques, ni approuvées par l'Eglise; et dans les offices moins rigoureusement tels, des textes en langue vulgaire qui ne seraient ni pieux ni approuvés par l'autorité épiscopale ou pontificale. La sain-

teté des assemblées religieuses, de leur local, de leur objet, doit être absolument respectée dans le choix des paroles qu'on y fait retentir. — Défense d'improviser sur l'orgue, à qui ne sait pas le faire pieusement et savamment. Le roi des instruments de musique est en droit, surtout quand il est bénit, d'être lui aussi respecté, et de ne pas servir malgré lui, à déshonorer Dieu et ses sanctuaires. — Défense à l'organiste accompagnateur d'étouffer le chant des voix; et à l'organiste concertant, d'employer un autre rythme, un autre style, que ceux où tout est lié, harmonieux, grave et vraiment religieux. Accompagner est un art exigeant du bon sens et quelque humilité, pour ne pas sortir ridiculement et absurdement de son rôle; jouer des morceaux de piano, d'orchestre ou de fanfare sur un orgue d'église, est chose indigne de l'instrument lui-même et du temple dont il est véritablement l' « organe » harmonieux. — Défense d'ouvrir les églises et chapelles aux « exécutions musicales » qui ne se conformeraient pas aux règles précédentes; et menace de peines canoniques à prononcer éventuellement contre les curés et autres ecclésiastiques, qui seraient de connivence avec les auteurs de pareilles inconvenances. Si la maison de Dieu ne peut pas être changée en caverne de voleurs, peut-elle l'être en salle d'opéra ou de café-concert?

Chanoine Jules Didiot,
Docteur de la Faculté de Théologie de Lille.

LE RYTHME DU CHANT LITURGIQUE

II. Quelle était la nature de ce rythme? (*Suite.*)

Les écrivains ecclésiastiques qui font suite à saint Augustin s'appuient sur ses enseignements et font, comme lui, consister le rythme dans la mesure proportionnelle des sons longs et des sons brefs.

Cassiodore (468-562) dit: « Saint Augustin a écrit six livres sur la musique, dans lesquels il démontre que la voix humaine possède naturellement des sons rythmiques et un chant *modulé* dans les syllabes longues et les syllabes brèves, *rythmicos sonos et harmoniam modulabilem in longis syllabis atque brevibus* ». (*De Artibus et Disciplinis*, cap. 5.) Il définit aussi la musique : l'art de bien moduler, *scientia bene modulandi*, et distingue entre « *l'harmonique*, qui s'occupe de

l'acuité et de la gravité des sons ; la *rythmique* qui, dans le concours des mots, examine si les sons sont bien ou mal ajustés ; et la *métrique*, qui détermine la mesure des différentes espèces de vers ». (*Loc.cit.*)

Dans sa lettre à Boèce, après avoir parlé des quinze tons ou tropes, qu'il appelle musique *artificielle*, et du jeu des instruments, qu'il désigne sous le nom de musique *manuelle*, il arrive à la voix humaine, *animatæ voci*, voix animée, pour la distinguer des sons produits par la pulsation de la main sur les cordes de la cithare. « L'attribut naturel de la voix humaine, dit-il, est le *rythme*. C'est lui qui maintient la beauté de la mélodie, si la voix sait se taire à propos ou se faire entendre avec convenance, et, par le moyen des accents, et des sons disposés avec ordre, prépare la voie aux pieds musicaux. » (*Ep.* 40.) Par *accents*, Cassiodore entend ici les divers mouvements de la voix qui monte ou qui descend. C'est dans ce sens que Martianus Cappella, qui lui est presque contemporain, disait déjà : « L'accent est le germe de la musique, car tout chant modulé se compose de sons aigus et de sons graves. » (*De Nuptiis Philologiæ*, l. III, p. 65.) «Mais ce n'est là, suivant le même auteur, que la matière rythmique. Le rythme est comme l'artisan qui donne sa forme à la modulation. C'est lui qui coordonne les divers mouvements, met la proportion dans le chant, en observant le temps pendant lequel la voix doit s'élever ou s'abaisser, et restreint la liberté de la modulation, en la soumettant à une discipline artistique. » (*Op. cit*, l. IX, p. 363.)

Saint Isidore de Séville (570-636) définit la musique : « L'art qui possède une mesure certaine des nombres et des sons, ainsi que la science de la modulation parfaite. » (*De Differentiis Rerum*, cap. 39.) Il la divise, comme Cassiodore, en trois parties qui sont : l'*harmonique*, la *rythmique* et la *métrique*, et en donne les mêmes définitions que cet auteur. (*Originum*, l. III, c. 17.) Il emprunte à saint Augustin les termes dont il se sert pour marquer la distinction entre le rythme et le mètre. « Celui-ci, dit-il, est ainsi appelé parce qu'il est limité par un nombre déterminé de pieds, de dimension fixe, et qu'il ne peut se prolonger au delà ; tandis que le rythme n'a aucune étendue ni limite déterminée, bien qu'il se compose de pieds régulièrement ordonnés. » (*Op. cit.*, l. I, c. 39.)

Bède le Vénérable (672-735), savant moine anglais, né

aux environs de Warmouth, mentionne, dans son Histoire de l'Eglise d'Angleterre, plusieurs chantres habiles dans l'art de la *modulation* ecclésiastique, suivant la coutume romaine, *modulandi in ecclesia, more Romanorum*, qu'ils avaient appris des disciples de saint Grégoire lui-même ou de leurs successeurs immédiats. (*Hist. eccl. gentis Anglorum*, l. IV, c. 1, 2, 12 ; l. V, c. 20.) De plus, dans l'abbaye de Warmouth, près de laquelle il se trouvait, Jean, préchantre de la basilique du Vatican, était venu naguère (en 680), par ordre du pape Agathon pour enseigner aux moines la manière de chanter en usage à Saint-Pierre de Rome. (*Op. cit.*, l. IV, c. 18.) Il était donc bien au courant des usages romains. Or, en parlant des vers rythmiques, où les mots sont assemblés, non pas d'après les lois métriques, mais seulement suivant le nombre de syllabes, au jugement de l'oreille, il ajoute : « Bien souvent, cependant, on y trouve la proportion métrique, non pas parce qu'on y a observé les règles de l'art, mais parce que le chant et la modulation l'y introduisent, *sono et ipsa modulatione ducente.* » (*De Metris*, Gram. lat., vol. VII, fasc. I, pp. 258, 259.) C'est donc la musique et non l'accent grammatical ou la quantité qui déterminent le rythme. Le même auteur, dans son livre *De Orthographia*, dit encore que *rythmus* en grec se traduit en latin par *modulatio* et *rythmizo* par *modulor*. (*Loc. cit.*, p. 288.) Dans un autre traité qui lui est attribué, il enseigne que « la musique est fondée sur les nombres et les mesures, et cela de deux manières : premièrement, elle calcule les degrés, suivant le rapport des sons et des notes ; deuxièmement elle mesure les temps, suivant la proportions des longues et des brèves. On peut encore la définir : la science de la modulation et l'art de chanter avec variété ; c'est une voie facile pour arriver à la perfection du chant, c'est la science du nombre appliquée aux sons. » (*In musica practica.*) (1).

Alcuin, l'ami de Charlemagne (725-804), dans une pièce de vers qu'il adresse au grand empereur sur les études de l'école palatine, décrit ainsi l'office du maître de chœur : « Il instruit les enfants dans le chant sacré, *modulamine sacro*, et pour que leur voix sonore fasse entendre de douces mélodies, il

1. Ce traité est considéré par quelques-uns comme ayant été composé au xe ou au xie siècle par un certain Aristote ; mais ce passage n'en montre pas moins la persistance du sens que l'on attribuait au mot *modulation*, considéré comme synonyme de *nombre* ou rythme.

leur enseigne comment la musique se compose de pieds, de nombres et de rythme. » (*Carmen* 228, ad Carolum Magnum). Aurélien de Réomé, qui vivait dans la première moitié du IXe siècle, a composé un traité *De musica disciplina*, dédié à Bernard, abbé de Réomé et petit-fils de Charlemagne. Il y compare le rythme aux pulsations des veines et des artères qui, par la régularité de leur gonflement et de leur dégonflement, battent les arsis et les thésis. (*Op. cit.*, cap. 1.) Il distingue comme Cassiodore, les trois parties de la musique : l'harmonique, la rythmique et la métrique, et dit, comme le vénérable Bède, que c'est la modulation qui donne au vers rythmique l'apparence du mètre. (Cap. 4.) Mais plus sensible à la quantité prosodique des syllabes que ses contemporains et devançant les réformateurs classiques du XVIe siècle, il reproche aux chantres de son temps d'accumuler les notes sur les pénultièmes brèves et d'abréger les syllabes longues, ce qu'il qualifié d'*ineptie* et condamne comme une pratique mauvaise, provenant de l'ignorance; *plerique usu improbo consectantes correptiones producunt et corripiunt productiones... inepte agunt. Nonnulli cantores ignari ab orbita procul aberrant veritatis.* (Cap. 19 et 20.)

Remy d'Auxerre (fin du IXe siècle), religieux du monastère de Saint-Germain, à Auxerre, fut appelé à Reims, vers 893, par l'archevêque Fulcon, pour y prendre la direction des écoles cléricales que celui-ci venait d'y fonder.

Il composa alors, d'autres disent plus tard à Paris, un manuel musical qui n'est qu'un commentaire de la doctrine des Anciens sur le rythme, telle qu'elle est exposée par Aristide Quintilien et Martianus Capella, avec quelques emprunts faits à saint Augustin, Boèce, Cassiodore et Bède le Vénérable. Il distingue d'abord les trois parties de la musique : le *melos*, appelé aussi *harmonique*, qui a rapport aux sons; la *rythmique*, qui s'occupe des nombres, c'est-à-dire des temps, et la *métrique* qui mesure les mots. » (*De Musica*, Migne, t. 131, col. 936.)

« Le rythme, dit-il plus loin, est un enchaînement bien ordonné de diverses mesures, de sons, de temps et de pieds : il soumet à la loi du temps et aux règles de la modulation les sons aigus et les sons graves : c'est lui qui met un frein à la licence désordonnée de la modulation et l'astreint à une discipline artistique, afin que la voix ne s'égare pas et ne soit pas libre dans sa course. Il faut distinguer entre le rythme

et le *rythmizomenon*. On appelle ainsi ce qui est susceptible de nombre et peut être soumis aux règles de l'art. C'est la matière rythmique, c'est-à-dire les pieds, qui, par leur succession, fournissent les éléments du rythme.

« Le rythme se rend sensible de trois manières, à la vue, à l'ouïe et au toucher : à la vue, par les mouvements du corps et par la danse ; à l'ouïe, quand nous percevons la modulation dans les sons de la voix ou le jeu des instruments ; au toucher, ce qui est l'affaire des médecins, quand on tâte avec les doigts les pulsations des veines, c'est-à-dire les battements du pouls dans le corps humain, car ils se font d'une manière rythmique. Mais, pour nous musiciens, c'est surtout par la vue et par l'ouïe que nous percevons le rythme, dont l'art est tout entier dans les nombres. Il prend les nombres qui conviennent à son évolution, c'est-à-dire les espaces que la voix parcourt jusqu'à ce qu'elle revienne à son point de départ, et partage ces intervalles en périodes légitimes et proportionnelles. » (*Op. cit.*, col. 949.)

Remy énumère ensuite les différentes espèces de temps et de pieds, les divers genres rythmiques, et a soin d'observer que les signes neumatiques marquent les temps longs et les temps brefs. (Col. 953.)

« Le rythme, dit-il en terminant, est le mâle, et la mélodie, la femelle. Le *melos*, c'est-à-dire le son, n'a par lui-même aucune forme, jusqu'à ce que survienne le rythme qui, au moyen du levé et du frappé, lui donne sa forme et ses effets divers Le *melos* n'est qu'une matière dépourvue de figure propre, c'est-à-dire qui ne rentre dans aucun des genres rythmiques. Mais le rythme lui apporte la certitude du nombre ; par une sorte d'opération virile, il donne sa forme au son et, avec le secours du levé et du frappé, lui fait produire des effets variés. » (Col. 961.)

On voit par ces citations que Remy d'Auxerre ne fait que reproduire les enseignements des théoriciens de l'Antiquité sur le rythme, ce qui prouve qu'à la fin du IXe siècle le rythme n'avait pas changé de nature et qu'il était encore en usage dans le chant ecclésiastique, puisqu'il fait remarquer, en divers endroits, que les figures neumatiques marquent les pieds, *pedum signa, id est virgulae*. (Col. 953, 954.) D'ailleurs, cet enseignement n'aurait été d'aucune utilité pour les clercs de Reims ou de Paris, s'il n'avait pu s'appliquer au

chant liturgique, le seul qui fût pour eux d'une pratique usuelle.

(*A suivre.*) J. Dupoux.

EXPLICATIONS

A propos des observations que nous avons insérées dans notre numéro d'octobre (pp. 169 et 170) touchant le *Petit Catéchisme liturgique* de l'abbé Dutilliet, nous avons reçu la lettre suivante :

Saint-Sulpice, 31 octobre, 1899.

Monsieur le Chanoine,

Dans notre récente conversation vous m'avez offert d'insérer mes réflexions au sujet de l'article de votre Revue *Au pays des truffes*. Je me décide à vous les envoyer, en ce qui m'atteint personnellement.

1. Ce n'est pas *à cause* de son passé que j'ai accueilli l'offre de rééditer l'ouvrage de l'abbé Dutilliet que me faisait un *converti*. Moi seul étant en cause dans cette réédition, il était faux autant qu'indélicat d'associer un mot injurieux à la mention de MM. les Sulpiciens.

2. Grâce à la Préface, nous sommes arrivés en trois ans à la vingtième édition du *Catéchisme liturgique* devenu introuvable après deux éditions parues du vivant de l'auteur.

3. Je suis heureux de ce résultat, non par intérêt (*Is fecit cui prodest*, dites-vous), mais à cause de la diffusion de l'œuvre très sérieuse d'un digne curé de campagne. C'était si bien l'unique but de M. Huysman et le mien que ni lui ni moi n'avons voulu recevoir un centime pour notre travail de revision. Je dois ce détail à vos insinuations.

4. Quand Mgr l'évêque de Périgueux a daigné approuver cet ouvrage, il a judicieusement apprécié les vrais sentiments de l'auteur du Catéchisme de chant ecclésiastique.

5. Cet auteur, loin de faire fi des décrets pontificaux, développe au contraire les raisons qui expliquent l'édition officielle et par suite les décrets qui la recommandent, et il montre combien le principe de l'abréviation était approprié aux besoins des temps.

6. Toutefois, en proclamant la sagesse de l'Eglise, il n'est pas interdit d'exprimer l'espoir que, *si la bonne exécution du chant se généralisait*, l'Eglise pourrait préférer les mélodies complètes des âges de foi à des mélodies tronquées seulement parce qu'on ne savait pas les chanter.

Rien n'empêche d'appliquer au chant la théorie du saint Concile de Trente touchant les rites accidentels, que l'Eglise peut modifier *pro rerum, temporum et locorun varietate*.

Ceux qui liront sans préjugés le Catéchisme du chant ne songeront pas plus à mettre son auteur en opposition avec les doctrines romaines que n'y ont songé depuis vingt-huit ans ceux qui ont reçu son enseignement.

Je vous prie de faire part de ces simples considérations à vos lecteurs.

Bien à vous en Notre Seigneur
A. Vigouhel, pr. de S.-S.

En insérant la variation *Aux pays des truffes*, nous étions à cent lieues de supposer qu'elle causerait un tel émoi. Le moyen, s'il vous plaît, de ne pas laisser échapper de temps en temps un mot trop incisif, étant donné l'entraînement auquel expose la quantité énorme de lettres, de brochures et de revues qu'il nous faut dévorer chaque mois et dont certaines de nos pages ne sont que la quintessence...

Nous nous bornerons donc à répondre que dans notre notice sur le *Catéchisme* Dutilliet il n'y avait pas un mot de nous. Sur les demandes réitérées de nos correspondants, nous avons simplement fait nôtres, *en les atténuant beaucoup*, des appréciations qui nous ont été envoyées par des ecclésiastiques des régions les plus opposées, tous très expérimentés, tous très versés dans les questions que nous traitons : c'était leur sentiment propre dont nous nous faisions l'écho très affaibli.

Quant à ceux de nos lecteurs qui désireraient juger par eux-mêmes, nous leur apprenons, s'ils ne le savent déjà, que le *Petit Catéchisme liturgique* de l'abbé H. Dutilliet se trouve chez Bricon, 19, rue de Tournon, Paris.

Inutile d'ajouter, qu'en ce qui nous concerne, nous préférons nous en tenir uniquement et aveuglément à ce qu'a décrété la S. C. des Rites, sans rien désirer au delà, vu que les dissensions des savants ne nous laissent rien voir, jusqu'à nouvel ordre, de vraiment désirable. Si quelque jour la sainte Eglise juge à propos de nous donner une autre direction, quelle qu'elle soit, d'un coup de rame nous nous orienterons aussitôt dans le sens indiqué, en vertu du seul principe auquel nous reconnaissions quelque valeur, celui de la pure et simple obéissance à l'autorité liturgique. En attendant, nous ne connaissons que les Décrets *Romanorum Pontificium* et *Quod S. Augustinus*, et nous les acceptons tels qu'ils sont, en tenant compte et des tendances que nous révèlent leur texte et de la part de liberté et de tolérance qu'ils veulent bien nous laisser.

Disons, pour terminer, qu'il nous est particulièrement agréable d'insérer les observations de M. l'abbé Vigourel, avec qui nous avons toujours eu les relations les plus cordiales et dont plus que personne nous admirons le zèle et le dévouement.

A. Gabert.

LE NEUME-TEMPS RYTHMIQUE DEVANT LA CRITIQUE

(*Suite et fin*) (1)

Au début de la deuxième partie de cette étude (2), j'ai dit : « *Si d'une part le principe est admissible pour les neumes représentant un mouvement mélodique de deux ou trois sons*... etc..., et j'ajoutais en note : « *Pourquoi ceux-là seuls, on serait en peine de le démontrer.*

Après réflexion, je pense qu'il est mauvais de paraître me

1. Voir nos 8 et 11.
2. V. n° 11, p. 198.

contenter moi-même de l'acquiescement tacite de mes critiques sur ce point, et j'espère démontrer sans effort que ces neumes simples sont, comme les neumes composés, de réelles unités rythmiques. Mon argumentation ne pourra que fortifier le jugement de mes adversaires. Et au lieu de nous occuper simplement des neumes composés de 4 à 8 sons (1), nous ferons une seule étude plus documentée sur l'ensemble de la question.

On a vite fait à notre époque de qualifier « affirmations personnelles dénuées de fondement, manquant d'autorité, etc. (2) », toutes déductions présentées avec une mâle assurance par leur auteur.

On verra tout à l'heure ce qu'il en est, et si mes affirmations répétées manquent de fondement, à défaut du prestige que donnent des titres académiques ou autres.

Néanmoins, ce reproche m'ayant été adressé dans quelques publications, je n'esquiverai pas ma justification, à supposer que j'en doive une, si mince soit-elle, à qui que ce soit.

La question posée par nous dès l'abord se compose de deux propositions, corollaires l'une de l'autre.

Tout signe neumatique est-il une unité rythmique, quel que soit le nombre de notes qu'il représente ; et, les diverses sortes de notes longues ou brèves, proportionnelles les unes aux autres dans le rapport du simple au double, trouvent-elles dans l'enseignement ancien la justification de leur existence dans nos traductions de pièces grégoriennes ?

On comprend bien qu'il s'agit ici des signes neumatiques figurant un tout compact, défini, nettement séparé de ses voisins dans les manuscrits. Ceci compris, on saisira aisément la portée de la seconde proposition concernant les diverses sortes de notes longues ou brèves que nous faisons figurer dans le groupe musical correspondant au groupe neumé.

Rappelons enfin que le *genre égal* est plus spécialement choisi par les compositeurs du répertoire grégorien et que, dans ce genre de rythme, la longue égalant la durée totale du pied rythmique est, dans nos traductions, représentée par une NOIRE, laquelle se subdivise en croches, en doubles et en triples croches.

1. Ainsi que le faisait prévoir notre P. S. de la page 202, n° 11.

2. C'est l'arme favorite des critiques à court d'arguments contraires. Mais ces *autorités* ne se trompent-elles jamais ?

Et, entrant dans notre sujet, nous répondons : *Oui ! Tout signe neumatique est réellement une unité rythmique.*

Je reste aussi affirmatif que par le passé sur le fait théorique du NEUME-TEMPS, en dépit des hésitations formulées par quelques écrivains en renom, comme en dépit des exclamations saugrenues de quelques critiques dérangés dans leur *farniente* d'hommes arrivés !

Mes raisons de cette ténacité trouvent leur poids dans les textes théoriques anciens, proposés par les commentateurs modernes à la méditation du public que la connaissance de la vérité archéologique attire encore après tant de polémiques stériles.

Pour faciliter au lecteur le contrôle des citations nombreuses que je me propose de faire, citations qui se retrouvent périodiquement d'ailleurs dans les revues dites de *Musica Sacra*, j'ai pris soin de les collationner uniquement dans les articles, remarquables par la lucidité de leur conception, qu'un érudit incontesté, M. l'abbé J. Dupoux, a bien voulu écrire pour l'édification de nos communs lecteurs.

Avant toutes choses : LE RYTHME ANTIQUE PROCÈDE-T-IL PAR ÉGALITÉS DE VALEURS APPELÉES PIEDS RYTHMIQUES ?

L'Antiquité répond par les écrits de ses théoriciens les plus en renom : Oui ! (1) attendu que :

1° « *Tout assemblage de temps ou de pieds qui se succèdent dans un ordre régulier*, SANS MÉLANGES DE PIEDS DISCORDANTS, *prend le nom de* RYTHME (2). » Or, la mélodie grégorienne était rythmée musicalement ; ce point est hors de contestation aujourd'hui, et le rythme fondé sur l'accent oratoire est l'invention la plus fausse que l'on puisse défendre (3) : donc tous les pieds employés dans cette mélodie sont égaux entre eux, et puisque les signes neumatiques sont la représentation, un à un, des pieds rythmiques (4), tous pieds égaux entraînent tous neumes égaux, puisque encore le rythme ne tolère, dans son développement, l'introduction d'aucun pied discordant *de mesure différente*, dit saint Augustin (5), *sans quoi le rythme est défectueux.*

1. Il nous resterait donc à prouver qu'un neume est bien la figure conventionnelle représentant un pied antique. Mais d'un mot Guy d'Arezzo nous évite cette peine : voir plus loin.

2. V. n° 7, p. 102, et n° 8, p. 131.

3. V. Articles J. Dupoux : n° 2, p. 21 ; n° 3, p. 37.

4. *Cum et neumæ loco sint pedum.* G. d'Arezzo, Microl., XV, 10.

5. V. n° 11, p. 194.

II° « *Les Anciens semblent s'être représenté le rythme comme un long ruban ou une chaîne composée d'anneaux égaux, c'est-à-dire de* PIEDS RYTHMIQUES ÉGAUX »: Confirmation absolue du I° que l'on vient de lire (1).

III° « *Le rythme est une succession de temps coordonnée.* » Or, cette coordination ne peut s'obtenir que par *l'égalité* des groupes de valeurs composant les *pieds* de base. Nous le verrons plus loin, mieux encore que nous ne l'avons vu précédemment, s'il est possible.

IV° « *C'est la loi des temps qui mesure et maintient le rythme* (2). » Or, la loi des temps oblige — que le rythme envisagé soit binaire ou ternaire, c'est-à-dire simple ou double, 1 : 1 ou 2 : 1 — à les assembler de telle façon que l'on forme des groupes successifs, ou mieux, des successions rythmiques toutes égales en durée les unes aux autres, quel que soit le nombre de sons différents qu'il plaise au compositeur de faire entendre dans une même formule. En effet :

V° « Pour les Anciens, *le rythme musical consiste dans la division du temps en fractions distinctes et bien ordonnées, et* POUR ÊTRE RYTHMIQUES *elles doivent se grouper en intervalles réguliers appelés pieds dont le levé et le frappé revenant périodiquement forment les parties constitutives; d'où résulte le sentiment de l'ordre produit par l'unité de mesure dans les temps et l'égalité de durée dans les pieds* (3). »

Il n'est pas besoin de commentaire à ce commentaire même de la théorie antique fait par l'érudit auquel nous rendions hommage au début de ces lignes !

VI° Suivant F. Quintilien « *les rythmes n'ont pas de variété dans leur enchaînement et jusqu'à la fin doivent se suivre avec le même levé et le même frappé qu'ils avaient en commençant* », jusqu'à la *métabole*, c'est-à-dire « *jusqu'à ce qu'on passe à un autre genre de rythme* (4). »

Est-ce assez décisif en faveur de l'égalité absolue et obligatoire de tous les pieds entre eux; et ce n'est pas tout encore.

VII° D'après Cicéron « *le rythme dans les sons résulte de certaines impressions qui reviennent à intervalles égaux* » :

1. Je renvoie le lecteur à mon commentaire, n° 8, p. 131. Voyez même Revue, n° 7, p. 103.
2. V. n° 8, p. 125.
3. V. n° 4, p. 60.
4. V. n° 4, p. 60.

car « *ce qui constitue le rythme c'est la distinction et le frappé d'intervalles égaux et souvent variés* (1). »

Toujours l'égalité des pieds posée en principe absolu; mais, dans ce texte, apparaît la « *variété* » des intervalles. Qu'entend-on par variété? Rien autre que la diversité des combinaisons de valeurs rythmiques des pieds successifs; mais cette « *variété* » était soumise à la loi suprême des temps : L'ÉGALITÉ DE TOUS LES PIEDS. En effet :

VIII° « *On pouvait varier la composition des pieds rythmiques sans sortir du genre que l'on avait adopté, c'est-à-dire en observant toujours le même rapport entre le levé et le frappé : car sans cette continuité de proportions le rythme n'aurait pas été déterminé ni sensible pour l'auditeur* »; et « *on approuve le mélange des pieds*, POURVU QUE L'ÉGALITÉ SOIT GARDÉE (2). »

Dira-t-on maintenant que les Anciens mélangeaient tous les pieds imaginables pour produire de la variété? On l'a écrit assez souvent à la légère pour que j'insiste un peu sur ce sujet. Je me suis élevé avec force contre cette erreur, dans tous mes écrits. Avais-je tort?

IX° « Tout en se prêtant à la plus grande *variété*, *le rythme n'a rien de vague ni d'indéfini : car*, dit Aristoxène, *nous ne réunissons pas des pieds formés de temps indéterminés, mais bien des temps précis limités en nombre et en grandeur et disposés l'un par rapport à l'autre avec ordre et symétrie* (3) ».

X° « *N'approuvez-vous pas*, demande saint Augustin à son élève, *que l'on mélange les pieds tout en observant l'égalité* (4) ? *Qu'y a-t-il de plus agréable à l'oreille que cette variété dont elle est charmée*, POURVU QUE L'ÉGALITÉ NE SOIT PAS VIOLÉE »; et plus loin : « *C'est* PAR L'ÉGALITÉ *que le pied peut s'assembler avec le pied* (5). »

Enfin une dernière citation :

XI° Pour saint Augustin, comme pour tous les rythmiciens de l'antiquité et pour tous ceux du moyen âge, « *l'objet du rythme est la mesure certaine des temps; mais une succession de temps ne peut-être rythmique qu'autant que les durées longues et brèves offrent entre elles une proportion déter-*

1. V. n° 4, p. 59.
2. V. n° 4, p. 59.
3. V. n° 4, p. 60.
4. V. n° 11, p. 194.
5. V. n° 11, p. 195.

minée et forment une suite d'intervalles égaux (1).» Quelle est cette proportion déterminée? C'est ce que nous allons voir ci-après.

Première conclusion, Tous les pieds d'un genre rythmique donné sont égaux dans la période musicale où ils figurent, et la plus grande variété de combinaisons est permise, pourvu que le total des valeurs fractionnaires qui les composent soit conforme à un type fixé *ab initio*, type qui est l'unité rythmique de l'œuvre envisagée.

Mon « *affirmation personnelle* » s'appuie donc sur l'autorité des théoriciens passés, seuls à consulter.

Autre aspect de la question (2e proposition).

On vient de voir que les anciens rythmiciens parlent de *variété* dans la composition des pieds, et que cette variété consistait dans le mélange fait avec goût des diverses formules rythmiques dont la combinaison est possible avec les éléments fractionnaires qui entrent dans la constitution du pied-type. Mais, immédiatement, l'esprit aura classé ces diverses formules et sera étonné que, avec si peu de combinaisons, les anciens compositeurs aient pu parvenir à produire cette « *prodigieuse variété de rythmes* » dont leurs techniciens nous vantent l'emploi habituel.

Prenons un type courant, le pied dactylique par exemple. Il est composé de 4 temps brefs répartis en une longue de deux temps brefs suivie de deux brèves d'un temps chacune. Evidemment, les seules combinaisons rythmiques possibles avec de tels éléments sont restreintes à 1° *Une* valeur longue égalant en entier les quatre temps brefs; 2° un pied : spondée : 2 longues; 3° un pied : dactyle, déjà vu; 4° un pied : anapeste : 2 brèves, 1 longue; 5° un procéleusmatique : 4 brèves.

Est-ce donc cela seul que nous laissent penser les Anciens? Evidemment non, et c'est la grande erreur d'autres commentateurs modernes de s'acharner à retrouver *per fas et nefas*, dans les neumes médiévaux, les pieds métriques antiques qui n'ont que faire ici.

Je l'ai répété vingt fois au moins dans mes publications : les pieds métriques se retrouvent, certes, dans la mélodie, mais c'est une utopie de vouloir les retrouver *tous* et RIEN QU'EUX, attendu que : autre chose est le rythme musical!

1. V. n° 11, p. 197.

Le prouverai-je par une affirmation banale, personnelle? Oh! que non pas!

Prenons encore nos références dans le passé :

I° *La musique n'étant pas liée par la marche des pieds* — comme la poésie — *elle augmente ou diminue à son gré la durée des notes* (1).

Est-ce assez dire que la musique ne se contente pas de la longue et de la brève de la prosodie, mais augmente à son gré la longue et abrège la brève lorsqu'il lui plaît qu'il en soit ainsi? Et en langage clair cela ne signifie-t-il pas que la musique crée à son gré toute la classification des valeurs intermédiaires complétant la série des longues et des brèves?

Est-ce encore une affirmation personnelle, une conclusion hardie tirée d'une hypothèse? Lisons ce qui suit :

II° « *Le temps bref étant pris comme unité de durée, on pouvait, en le multipliant, produire des temps doubles, triples, quadruples* (2), et, de plus, *les musiciens n'attribuaient pas une valeur égale à toutes les longues et à toutes les brèves, mais admettaient des longues augmentées et des brèves diminuées* (3). »

En langage clair encore, nous trouvons ici la confirmation de la classification complète de nos valeurs modernes, telle que je la donnais en commençant cette démonstration : longues de quatre, de trois, de deux temps; brèves d'un temps; brèves d'un demi-temps. En d'autres termes : création de la ronde, de la blanche pointée, de la blanche, de la noire, de la croche; et, si nous abaissons à la noire moderne l'étalon de valeur représentant un pied total, comme je le propose pour la lecture des formules neumatiques, nous trouvons la noire, la croche, la double croche, la triple croche et toutes les combinaisons de ces valeurs avec *point* d'augmentation produisant par leur assemblage des *pieds rythmiques* dont les combinaisons sont réellement prodigieuses de variété. C'est donc une mise au point du sens du texte qui était à faire, et je crois l'avoir faite ici.

Ai-je outrepassé, dans cette nomenclature, les bornes de la raison en poussant à sa limite naturelle la série des valeurs possibles? J'en appelle à ceci :

III° « *Il n'y avait plus, à proprement parler, de pieds*

1. V. n° 7, p. 103.
2. V. n° 7, p. 104.
3. V. n° 7 p. 104.

caractérisés dans les rythmes, puisque la fantaisie du musicien y mélangeait à son gré les longues et les brèves (1). »

Remémorons que ce mélange — et la variété ainsi obtenue — ne pouvait se faire qu'autant que *l'égalité des pieds successifs* « NE FÛT PAS VIOLÉE ».

Posons donc notre *deuxième conclusion* :

Tous les pieds étant égaux — fait acquis, — les diverses valeurs concourant à la formation desdits pieds sont toutes des *sous-multiples* d'une valeur plus grande prise comme unité-type; et, dans chaque groupe de notes formant un rythme d'un type *fixé en tant que* DURÉE, les notes peuvent avoir une durée particulière autre que celle qu'elles auraient obligatoirement si le pied rythmique *était toujours* et *n'était que* le décalque d'un pied métrique usuel.

En d'autres termes, le pied métrique est une chose, le pied rythmique une autre.

Le pied métrique est à la base de l'art du rythme, le pied rythmique est au sommet et ne cesse de s'élever de plus en plus haut depuis deux mille ans. Le pied métrique est une pauvreté musicale, le pied rythmique une richesse, sinon *la* richesse par excellence, puisque une œuvre musicale n'existe que par le rythme qui la vivifie.

Autant dire que, s'ils ont une commune origine, chacun d'eux a évolué dans un sens différent, à tel point que ce n'est que par le nom qui sert à spécifier par analogie de constituer tel ou tel pied rythmique comparé à tel pied métrique, dont le rythme est identique, que l'on retrouve le lien qui les unit.

Avais-je donc tort, demandé-je encore une fois en terminant, de dire que le système bénédictin est faux, archifaux? On conviendra que *non*.

Ai-je eu tort de déclarer à maintes reprises que ma théorie est irréfutable, inattaquable? On conviendra que *non*.

Je m'arrête sur ces deux constatations, et, en présence de certaines polémiques, déshonorantes pour leurs auteurs, dirigées contre moi, je regrette d'en faire une troisième : NOUS CATHOLIQUES... NOUS GÊNONS DES CATHOLIQUES!

Pour la pratique du chant, que résulte-t-il de tout ce qui précède? Quelque chose de bien simple, en réalité.

1. V. n° 7, p. 105.

PUISQUE *tous les pieds rythmiques qui composent une mélodie* SONT ÉGAUX (1), *dans le* RYTHME-TYPE *pris pour base*, JUSQU'AU CHANGEMENT DE RYTHME *adpelé* « métabole », *et que, à partir de ce changement de rythme* (non « de simple mouvement ») LES PIEDS SONT DE NOUVEAU, ENCORE ET TOUJOURS ÉGAUX ENTRE EUX, *bien que constitués d'après une base nouvelle* (2), il ressort que, avant de traduire une pièce grégorienne, il faut, par l'inspection de la ligne neumée, découvrir 1° *le caractère de cette pièce;* 2° *le genre de rythme* dans lequel elle fut pensée et écrite au début.

Et la chose est aisée, très aisée même, puisque : 1° le répertoire grégorien se compose principalement de deux genres, bien *caractérisés*, de pièces musicales : les *pièces simples* (introïts, communions... en général), les *pièces* dites *fleuries* (3) (graduels, alleluia), et occasionnellement de pièces que je dénommerai *pièces mixtes* dont une partie ressort du genre simple, l'autre du genre fleuri,

C'est par la nature des groupes *simples* ou *compliqués* que l'on s'en rendra compte. 2° pour le *genre du rythme* des dits groupes, nous avons un guide précieux dans la notation neumatique par le moyen des « *strophici* » (4) (distropha et tristropha, bivirga et trivirga) dont les pièces sont émaillées, et qui à première vue indiquent, dans la plupart des cas, le genre du rythme de la pièce à traduire.

Maintenant, reprenant le principe fondamental du pied rythmique, unité-type, nous dirons : Les Anciens considéraient comme unité-type le *pied simple* (5), pour les pièces simples de leur répertoire, et le *pied composé* (6), pour les

1. V. Croiset. *La Poésie de Pindare*, p. 33, et le témoignage de Quintilien, même page, note 2.

2. C'est-à-dire en langage moderne : toutes les mesures d'une œuvre à 2/4, par ex., sont égales entre elles jusqu'à un changement de rythme (*métabole*) en 6/8, par ex., dont les mesures sont à leur tour égales entre elles.

3. V. mon ouvrage, p. 191. et suiv., sur toute classification qui ne peut avoir rien d'absolu on le conçoit.

4. V. mon ouvrage. p. 20 et p. 166.

5. Du type « *dactyle* » dans le genre égal (binaire moderne) ; du type « *ïambe* » dans le genre double (ternaire moderne), réserve faite pour la manière de battre la dipodie antique ; du type « *péon* » dans le genre hémiole (5 temps moderne).

6. Sur ce terme « *pied composé* », qui est celui de Benloew, il y a une double acception dont il importe de se défier. Pour Aristoxène le « *pied composé* » est le *membre de phrase* des théoriciens postérieurs

pièces au rythme large et compliqué (*fleuri*, en langage technique grégorien).

Nous ferons de même en chant grégorien, mais avec cette différence que nous adoptons un seul type graphique, la *noire* (1), pour la traduction en notation moderne de l'unité rythmique représentée par le *neume*.

Cette noire représentera par conséquent le pied simple aussi bien que le pied composé.

Dès ici, en faisant un retour sur nous-mêmes, nous trouverons l'analogie certaine existant entre le mode de classification des rythmes antique et médiéval.

Au *pied simple antique* répond le *neume simple médiéval*; au *pied composé antique* répond le *neume composé médiéval*.

S'il est nécessaire de présenter ceci en langage courant, nous dirons : le neume simple égalant la syllabe simple (*sola*), le neume composé égalant la syllabe redoublée (*duplicata*) de l'enseignement du moyen âge, DONC dans les pièces simples l'unité rythmique est la *syllabe simple* (représentée par un neume simple, figure graphique du pied simple), et dans les pièces compliquées (fleuries) l'unité rythmique est la *syllabe double* (1) (représentée par un neume composé, figure graphique du pied composé antique).

Objection possible. Y aurait-il doute pour quelques pièces, au regard du caractère *simple* ou *fleuri* à leur attribuer, qu'aucune difficulté ne saurait être élevée à ce sujet.

En effet, tous les pieds étant égaux et une unité de base étant adoptée *à priori*; la traduction étant faite, d'autre part, d'après un seul type graphique (la *noire* on s'en souvient), il est clair que la notation sera toujours régulière, dans tous les cas, et que ce n'est plus qu'une question de MOUVEMENT à prendre à l'exécution.

Ce qu'en langage moderne, plus compréhensible pour la masse des lecteurs, nous expliquerons : Que nous importe qu'un adagio par ex., soit noté en mesure 2/16, ou 2/8, ou 2/4, ou 2/2, ou en mesure 3/16, ou 3/8, ou 3/4, ou 3/2, ou encore

Nous l'entendons ici de *pieds* se décomposant en deux pieds simples, mais ne formant néanmoins qu'une seule unité rythmique. Ce sont les ioniques, choriambes, dochmiaque, et non des *pieds doublés* comme le spondée double par ex.

1. Mon *Appendice*, p. 296. Je ne crois pas pouvoir expliquer mieux ici que je n'ai fait là le mécanisme de ces unités-types. J'y renvoie le lecteur.

en mesure 6/16, ou 6/8, ou 6/2, ou en toute autre, selon, bien entendu, que le rythme de l'œuvre est binaire ou ternaire? Les musiciens de métier ne s'y tromperont pas. La lecture est aussi aisée, en effet, dans un type de mesure que dans l'autre, et, pourvu que le mouvement métronomique soit inscrit en tête de la pièce, nul n'hésitera sur le *mouvement* à prendre.

Grande complication, m'a-t-on objecté sans réflexion, autrefois pour les Anciens, aujourd'hui pour nous, modernes!

Erreur absolue. D'abord, les Anciens savaient tout et chantaient tout de mémoire; la notation neumatique était pour eux un simple aide-mémoire (1) comme l'est, pour nous, la nôtre dans un cas semblable. Ensuite, nous modernes, nous ne lirons pas les neumes, mais bien une transcription faite en notre notation usuelle. Dès lors, le travail, pénible ou facile —ce dont le lecteur n'a pas à se soucier—, incombera au traducteur. Nous devons presque nous excuser d'entrer dans de si minces détails; mais on comprendra qu'il faut parer dès maintenant à toute espèce de vélléité de contradictions sur les infiniment petits côtés de la question en suspens.

Au point de vue pratique, en adoptant la noire comme type graphique, nous *remarquons* :

1° Que les PIÈCES SIMPLES n'offriront à l'œil qu'une suite de groupes musicaux simples, composés de 2 ou 3 ou 4 notes au plus, dans lesquels la *noire* représentera la *syllabe longue* égalant à elle seule le pied rythmique total (2); la *croche* représentera la *longue ordinaire* de la prosodie, du spondée par ex.; la *double croche* représentera la *brève usuelle* du dactyle, de l'anapeste, du procéleusmatique; la *croche pointée* représentera la *longue allongée* du trochée (3), par ex. lorsque ce pied est introduit dans un rythme binaire (genre égal des Anciens); la *double croche pointée* représentera la *longue irrationnelle* du dactyle cyclique, par ex.; et la *triple croche*, si la notation en requiert l'emploi, représentera la *semi-brève*, ou Bracheias, Brachutera, des rythmiciens grecs.

NOTA. On voit que toutes les combinaisons usuelles antiques trouvent place dans notre genre de notation en respectant toujours le rapport de 1 : 2 fondamental dans la rythmopée.

1. V. mon *Appendice*, p. 283.
2. V. Benlœw. Précis des rythmes, p. 32.
3. V. Croiset, ouv. cité, page 63.

2° Que les PIÈCES FLEURIES, au contraire, offriront à l'œil une suite de groupes musicaux plus compliqués, et c'est fort naturel, puisque le *pied composé* qui est l'unité rythmique des dites pièces est constitué fondamentalement par un plus grand nombre de valeurs, premiers sous-multiples directs de l'unité-type. En conséquence le fractionnement sera toujours plus fréquent que dans le premier cas (pièces simples à rythmes simples de 2, 3 ou 4 notes).

NOTA. — Résultat : prenant une pièce simple, les pieds simples abondent ; prenant une pièce fleurie, ce sont les pieds composés. Les uns comme les autres sont l'unité respective de chacun des deux genres de rythme et la spécification caractéristique du mouvement de chaque pièce.

Conséquence palpable à la première vue de nos transcriptions, nous distinguons la pièce simple de la pièce fleurie, et nous en distinguons également par contre coup le mouvement rythmique général par rapport à la pièce qui l'avoisine (1) : avantage à considérer si l'on songe que peu d'amateurs (et nos chantres sont des sous-amateurs, sinon moins encore), sont capables de dire, même à seconde vue, le mouvement qui convient à une œuvre musicale.

Finalement, s'il est nécessaire de présenter une récapitulation très succincte et positive de cet exposé, disons :

Prenons une pièce neumée et posons-nous les deux questions suivantes :

I° *Est-elle* SIMPLE *ou* FLEURIE ?

Les groupes neumatiques *en majorité* SIMPLES (podatus, clivis, torculus, porrectus, di et tri-stropha, bi et tri-virga, scandicus, climacus) ou COMPLIQUÉS (tous groupes dits « *resupini* » simples, doubles, triples) (2) nous dicteront la réponse.

Abondance de groupes simples = pièce simple.

Abondance de groupes compliqués = pièce fleurie.

II° *Est-elle écrite neumatiquement* EN RYTHME BINAIRE *ou en* RYTHME TERNAIRE ?

Les groupes « *strophici* » et les groupes A RÉPERCUSSION par redoublement d'éléments fondamentaux (3) nous l'indiqueront.

1. C'est absolument ce qui se passe lorsque nous ouvrons un volume de *Sonates classiques*. Au premier regard nous distinguons l'*Adagio* de l'*Allegro* ou du *Minuetto* et nous en connaissons immédiatement le *Mouvement à prendre*. Il en sera de même avec nos traductions.

2. V. mon ouvrage, p. 20 à 110.

3. V. mon ouvrage, p. 20 et suiv.

Si les groupes neumatiques de 2 ou 4 notes abondent, sont en majorité, le rythme est BINAIRE; il est TERNAIRE si les groupes de trois sons et leurs dérivés sont en majorité. (Pour ce genre de rythme il y a d'autres considérations à faire entrer en ligne d'analyse. Ce n'est pas le moment d'entamer cette nouvelle discussion).

Enfin, les deux mêmes considérations peuvent entrer en jeu dans l'analyse de certaines pièces qui paraissent avoir été composées dans plusieurs rythmes différents successifs. C'est ici que nous retrouverons la « *métabole* » des Anciens. L'exception confirme d'ailleurs notre thèse.

Ces deux points fixés, la traduction est aisée, la lecture ne laisse place à aucun doute, et l'exécution ne souffre aucune autre difficulté que celle qui naît de l'incapacité professionnelle de ceux qui l'aborderont sans préparation. En tout n'en est-il pas ainsi ?

Restons-en là, et que les sourds *volontaires*, les aveugles *volontaires* veuillent bien entendre et voir; la polémique aura bientôt cessé pour le plus grand profit de la cause qui nous tient au cœur: la restauration *vraie* du chant antique autant qu'elle agréera au Saint-Siège, notre maître absolu en ces matières.

G. HOUDARD.

BIBLIOGRAPHIE

Traité de Composition musicale

par EMILE DURAND.

Prix net : 20 francs. Chez Alphonse Leduc, éditeur, 3, rue de Grammont, Paris.

M. Emile Durand, ancien professeur au Conservatoire de musique, auteur d'un *Traité d'Harmonie* justement réputé, vient de faire paraître chez l'éditeur Alphonse Leduc, 3, rue de Grammont, un second ouvrage qui, complétant le premier, représente, sous une forme aussi condensée que possible, l'ensemble des connaissances utiles à tous les musiciens, Ce **Traité de Composition** (le premier de ce genre qui ait été publié en France), passe successivement en revue *toutes les formes* de la composition musicale.

La première partie comprend des notions générales : éléments de la mélodie, structure des phrases, cadences, applications à la composition de certaines règles de l'harmonie, et se termine par des aperçus assez nouveaux sur la fugue et le canon.

La deuxième partie est spécialement consacrée à la musique instrumentale : sonate, quatuor, fantaisie, musique de danse, musique militaire.

Dans la troisième partie, l'auteur s'occupe de tout ce qui concerne la musique de chant : voix, prosodie, vers lyriques, ponctuation, opéra, opéra-comique, ouverture, chœurs, musique religieuse.

Cet ouvrage s'adresse, on le voit, aussi bien aux apprentis compositeurs qu'aux artistes exercés. Les uns y trouveront un guide qui les dirigera dans leurs premiers essais; les autres y verront la confirmation écrite et méthodiquement raisonnée de beaucoup de notions connues parfois un peu confusément, et que l'auteur a fixées en préceptes clairs et précis. On y lira, de plus, avec intérêt une énorme quantité d'exemples (plus de 600) tirés des œuvres des maîtres et plusieurs excellentes analyses de morceaux classiques.

Pour paraître prochainement

Chez A. Pérégally et Parvy, éditeurs, 80, rue Bonaparte, Paris.

a) Th. Dubois : *Messe brève* dans le style palestrinien
à quatre voix inégales (S. A. T. B.),
avec réduction des voix pour l'orgue.

b) Ch.-M. Widor : *Surrexit a mortuis*,
chœur à quatre voix inégales et à deux orgues.

c) L. Vierne : *Messe solennelle* en ut dièse mineur,
chœur à quatre voix inégales et à deux orgues.

Viennent de paraître

Vingt Motets français et étrangers

à deux voix égales, pour les Saluts,

publiés sur l'initiative de M. le chanoine Chaminade de Périgueux
dans le Répertoire moderne
de la *Schola Cantorum*, 15, rue Stanislas, Paris.

Le Gérant : A. GABERT.

IMP. NOIZETTE ET Cie, 8, RUE CAMPAGNE-1re, PARIS.

TROISIÈME ANNÉE N° 2 15 FÉVRIER 1900

L'AVENIR DE LA MUSIQUE SACRÉE

SOMMAIRE.

A propos d'Unité (*Suite*). 21
Le Rythme du Chant liturgique (*Suite*). 25
Le Chant traditionnel et le Chant des Manuscrits (*Suite*). 32
Bibliographie : *Messe solennelle*, par le F. A.-d.-A. 35

A PROPOS D'UNITÉ

(*Suite.*)

Encore une page oubliée.

On songe vraiment trop peu, dans le monde des résistances inspirées par l'esprit d'archéologie, de nationalisme ou... de commerce, à se demander quelle serait l'attitude et de l'autorité et de ceux qui sans arrière-pensée ont fait de ses désirs leur règle de conduite, au cas où par impossible Rome reviendrait sur ses décisions pour laisser à tous liberté pleine et entière au sujet du chant liturgique. Depuis longtemps nous voulions faire quelques réflexions là-dessus. Mais le sujet étant particulièrement délicat, nous préférons laisser la parole à autrui. Nous allons donc, chers lecteurs, si vous le voulez bien, rappeler une page qu'écrivait Mgr Lans en 1894, peu de jours avant la promulgation du Décret *Quod S. Augustinus*. C'est encore une page oubliée, mais une page bonne à relire. Ecoutons donc Mgr Lans.

« A notre avis, quoi que les adversaires s'imaginent et attendent, quoi qu'ils fassent ou mettent en mouvement, la victoire restera à l'Autorité. Nous ne nous poserons nullement en prophète ; mais, tenant compte froidement et impartialement de la ligne de conduite suivie depuis vingt-cinq ans par le Saint-Siège, et qui fut celle d'il y a trois siècles déjà, comme l'attestent les documents historiques, nous n'allons pas croire à la légère que l'Autorité se départira de sa sagesse et de sa prudence, en présence de certaines attaques futiles basées sur

des préférences d'archéologues ou sur l'amour-propre de nationalité. Elle ne fera pas le sacrifice de ses chers et salutaires désirs, en face de la pression malséante qu'on a voulu faire peser sur elle.

« On dira peut-être qu'il est assez arrogant de répondre ainsi. Nous allons justifier notre réponse et nous laisserons aux événements de prouver qui a eu tort, nos adversaires ou nous.

« D'abord, le désir exprès de Rome, d'unifier le chant liturgique, a été écouté d'une façon surprenante. Pendant le dernier quart de siècle, quantité de diocèses du monde entier ont adopté les livres officiels. Logiquement, il nous semble impossible que le Saint-Siège change inopinément de voie, à la grande confusion de ces évêques, prêtres et laïcs sans nombre, qui se sont fait un devoir d'obéir filialement.

« Nous n'exagérons rien. Voici une liste de paroisses et de diocèses qui ont adopté les livres officiels de chant. Les noms de villes supposent, en général, plusieurs églises, et les noms de diocèses une foule de paroisses et d'églises.

En Europe. — *Allemagne* : Bamberg, Breslau, Cologne, Culm, Eichstætt, Ermeland, Fribourg en Bade, Fulda, Gnesen-Posen, Hildesheim, Limbourg, Munich-Freising, Münster, Osnabrück, Paderborne, Passau, Ratisbonne, Rottenbourg, Spire, Trèves, Würzbourg.

Angleterre : Birmingham, Clifton, Hexham, Leeds, Liverpool, Middlesbrough, Newport, Nordhampton, Nottingham, Plymouth, Portsmouth, Salford, Shrewsbury, Southwark, Westminster.

Autriche, Hongrie, etc. : Brixen, Brünn, Budweis, Budapest, Fünfkirchen, Klagenfurt, Kœniggrælz, Krakau, Laibach, Lavant, Leitmeritz, Lemberg, Lesina, Linz, Olmütz, St. Pœlten, Prague, Salzbourg, Seckau, Trente, Trieste, Vienne.

Belgique et Luxembourg : Liège, Luxembourg, Tournai.

Bulgarie : Rustschuck.

Danemark : Copenhague.

Ecosse : Aberdeen, Argyll, Dunkeld, Edinburgh, Galloway, Glasgow, St. Andrews.

Espagne : Barcelona, Madrid, Pamplona, Urgel, Valladolid, Vittoria, Zaragossa.

France : Nevers, Périgueux.

Grèce : Athènes.

Hollande : Bois le-Duc, Breda, Harlem, Ruremonde, Utrecht.

Irlande : Achonry, Ardagh, Ardfert, Armagh, Canea, Cashel, Clogher, Clonfort, Cloyne, Coreyra, Cork, Derry, Down, Dromore, Dublin, Elphin, Ferns, Galway, Kildare, Killala, Killaloe, Kilmore, Limerik, Meath, Ossory, Raphoe, Ross, Tuam, Waterford.

Italie : Acireale, Alatri, Alcamo, Alessandria, Ancona, Aosta, Aquila, Arena, Asti, Bari, Benevento, Bergamo, Bisaccia, Bitonto,

Bologna, Brescia, Brienza, Caltanissetta, Caravaggio, Casale, Cervia, Cesena, Chieti, Chioggia, Collepardo, Como, Cremona, Cuneo, Faenza, Ferrara, Firenze, Forlì, Frascati, Genova, Girgenti, Guastalla, Imola, Ivrea, Livorno, Lodi, Loreto, Lucca, Macerata, Mantova, Massa-Carrara, Massa-Maritima, Milano, Modena, Mondovì, Monza, Napoli, Novara, Osimo, Padova, Palermo, Palestrina, Parma, Pavia, Piacenza, Pisa, Pontremoli, Ravenna, Reggio-Emilia, Roma, San Miniato, Siena, Sorrento, Subiaco, Taranto, Torino, Trapani, Treviso, Udine, Ventimiglia, Venezia, Verona, Vicenza. — Ile de Malte : Gozo, Malta.

Portugal : Coimbra, Funchal, Lamego, Lisbonne, Oporto.

Roumanie : Bucharest, Jassy.

Russie : Lublin, Odessa, Saint-Pétersbourg, Saratow, Varsovie.

Suède et Norvège : Christiania, Stockholm.

Suisse : Bâle, Coire, Fribourg, Saint-Gall, Sion.

Turquie : Constantinople, Salonique, Scutari.

En Afrique. — Bissam, Capetown, Mozambique, Port-Elizabeth, Port-Louis.

Dans l'Amérique du Nord. — *Canada :* Rimouski.

Costa-Rica : San José.

Etats-Unis : D'après les 4 *Conciles Provinciaux* de *Baltimore*, de *Cincinnati* et de *Milwaukee*, les livres de plain-chant de Rome ont été adoptés pour tous les diocèses.

Guatemala : Guatemala.

Mexique : Guanajuato, Jalapa, Léon, Mérida, Mexico, Puebla de los Angeles, Querétaro.

Dans l'Amérique du Sud. — *Argentine :* Buenos-Ayres.

Bolivie : La Paz.

Brésil : Bahia, Marianna, Pernambuco, Porto-Alegre, Rio de Janeiro, San Paolo, Santa-Cruz.

Chili : Ancud, Puerta-Mont, Santiago.

Colombie : Bogota, Medellin, Nueva-Pamplona.

Equateur : Cuenca, Loja, Portoviejo, Quito, Riobamba.

Pérou : Lima.

Uruguay : Montevideo.

En Asie. — Bandora, Bombay, Calcutta, Mangalore, Verapoly.

Iles de Fidji : Leonca-Ovalan.

Iles de Flores : Larantuca.

Iles de Java : Samarang, Socrabaya.

Iles Philippines : Manilia of Manille.

En Australie. — Maitland, Melbourne, Sydney, Victoria.

Nouvelle-Zélande : Auckland, Maketn.

« Cette liste suffit à démontrer, dans une certaine mesure, combien les livres officiels sont répandus. C'est la conséquence rationnelle des nombreux décrets de l'Autorité suprême et en particulier du décret *Romanorum Pontificum* sur la matière. Peut-on supposer raisonnablement que l'Au-

torité anéantira d'un trait de plume son œuvre propre et mûrement élaborée ? Ne porterait-elle pas une atteinte violente à son prestige, et cela pour le bon plaisir des... mais nous avons suffisamment indiqué quels sont les adversaires. Encore une fois, nous ne saurions pas l'admettre. Par conséquent nous n'attachons pas la moindre valeur aux prédictions puisées principalement dans des journaux français et reprises par leurs confrères, même par des journaux néerlandais. A les en croire, le Saint-Siège serait à la veille de retirer son privilège à l'imprimeur, de révoquer les décrets, de rendre aux évêques une liberté sans limites, de préconiser l'édition des RR. PP. Bénédictins de France, etc., etc. Tout cela, d'après les journaux, sera bientôt un fait accompli ! Pour nous, nous ne le croyons pas, et nous préférons attendre dans le calme les décisions de Rome. Elle saura parler à son heure.

« Le Saint-Siège imposera-t-il les livres officiels de chant à chaque église en particulier? — Nous ne le pensons guère. Rome, en effet, n'a pas coutume d'user sans raison et tyranniquement d'une mesure violente. Certains diocèses peuvent avoir des motifs tout particuliers de ne pas adopter immédiatement le chant officiel. Nous l'avons dit au début, il appartient aux Evêques de prendre une décision en cette matière. C'est pour cela qu'avec sa sagesse et sa prudence habituelle, l'Autorité suprême de l'Eglise s'est bornée jusqu'ici à réitérer fréquemment son *désir* ardent et formel, sans donner d'*ordre exprès*. Un tel ordre ne viendra pas de sitôt, ce nous semble, et peut-être il ne viendra jamais. Néanmoins l'usage des livres officiels se généralisera assez facilement. Quand les esprits se seront calmés, quand le privilège de l'imprimeur actuel sera expiré, de sorte qu'aussi en d'autres pays on pourra imprimer les livres avec la déclaration épiscopale : *concordat cum originali*, on verra de plus en plus que répandre le chant grégorien est une chose aussi utile que salutaire pour la gloire de l'Eglise et l'édification des fidèles, en ces temps surtout où la musique mondaine profane les choses les plus sacrées ; on concédera qu'à cette fin il nous faut avant tout des livres de chant vraiment *pratiques ;* et alors d'innombrables églises feront successivement accueil aux livres officiels sans y avoir été rigoureusement obligées par Rome. Rome, disions-nous, a coutume de procéder avec sagesse et prudence ; elle ne procède pas avec un moindre fonds de

patience. L'adoption, en France, de la Liturgie Romaine demanda deux siècles et demi de patience de la part des Souverains Pontifes! Il ne faudra pas le dixième de ce temps, d'après nous, pour réaliser l'adoption presque universelle des livres du chant officiel. Ce qui nous en est garant, c'est l'accord actuel de l'épiscopat universel avec le Siège Apostolique. Nous nous rallions sans la moindre réserve, à la remarquable pensée du Dr Falise, publiée, il y a longtemps, dans la *Revue théologique* de Tournai (T. X, p. 583) :

« Il en sera de ceci comme du Missel, du Bréviaire et du Rituel romains. *On a résisté d'abord, on a trouvé des excuses, mais cependant, tous les jours, la phalange romaine grandissait, faisait de nouvelles recrues.* Dieu conduisait visiblement l'Episcopat et faisait l'Unité des Rites comme l'Unité de croyance. — Aujourd'hui le Rite romain est véritablement universel. *Nous ne craignons pas de prédire le même résultat pour le chant*, et bénis seront ceux qui les premiers seront entrés résolument dans cette voie. »

« En vérité, de quel éclat brillera l'unité catholique pour le voyageur en pays lointain, si non seulement il trouve là-bas et partout le *rite* et le *texte* liturgiques, mais encore le *chant* liturgique de son église paroissiale dans la mère patrie ! Oui, cet usage universel des livres pratiques du plain-chant convaincra alors leurs adversaires de notre époque qu'en les introduisant le Saint-Siège a fait œuvre éminemment digne, utile et salutaire. On reconnaîtra alors que l'illustre bénédictin Dom Guéranger pouvait dire en droit et en vérité : *Rome est mère et maîtresse, tout ce qu'elle fait est bien !*

(Extrait de la brochure de Mgr Lans : *Dix ans après le Décret Romanorum Pontificum*, 1894.)

LE RYTHME DU CHANT LITURGIQUE

(*Suite.*)

III. *Les théoriciens du Xe et du XIe siècle* (*Suite*).

Le dixième siècle nous offre plusieurs ouvrages qui tous portent le nom d'Odon, mais ne paraissent pas appartenir au même auteur.

Le premier est un *Tonaire* attribué avec assez de vraisemblance à saint Odon, abbé de Cluny (879-942), qui, suivant le témoignage de Trithème, avait été, avant son entrée en religion, un maître habile dans l'art musical et archichantre de l'église de Tours. (Migne, *Pat. lat.*, t. 133, col. 753.)

Le second ouvrage est intitulé *Dialogus de Musica* et est suivi d'un autre traité qui lui sert de complément. C'est l'œuvre d'un moine, appelé également Odon, mais différent de l'auteur du *Tonaire* ; car dans ce même Dialogue il est fait allusion à un passage du Tonaire où l'antienne de saint Martin *O beatum pontificem*, que quelques-uns considéraient comme du second mode, est assignée par saint Odon au premier mode, *in primo tono a domno Odone curiosissime est emendata.* (*Op. cit.*, col. 764.) Or, la manière dont l'écrivain parle de cet Odon montre bien qu'il s'agit d'une personne distincte de l'auteur du Dialogue.

Le prologue de ce dernier livre nous apprend que l'auteur était moine dans le monastère de Sainte-Marie et certains manuscrits lui donnent le titre de *Dominus*, ce qui semble indiquer qu'il était revêtu de la dignité abbatiale. *Liber qui et Dialogus dicitur a Domno Odone compositus.* (*Op. cit.*, col. 753.)

Dom Mabillon, dans son éloge historique de saint Odon, mentionne deux autres abbés du même nom qui ont vécu à la même époque, et à qui l'on pourrait peut-être faire remonter la paternité de cet ouvrage : l'un, abbé de Massai, en Aquitaine (935), et l'autre, abbé de saint Maxence, au diocèse de Poitiers (963). (*Op. cit.*, col. 10.)

Il faut dire aussi que quelques-uns, et non sans quelque probabilité, attribuent ce *Dialogue* à Guy d'Arezzo, soit parce qu'il porte son nom dans plusieurs manuscrits, soit à cause de la parfaite similitude de doctrine et d'expressions qui existe entre ce traité et le Micrologue, spécialement pour ce qui a trait aux syllabes musicales et aux distinctions. (V. Th. Nisard, *Archéologie musicale*, pp. 188 et suiv.)

L'auteur du *Dialogue* enseigne une nouvelle manière de noter les antiennes au moyen des sept premières lettres de l'alphabet, auxquelles il ajoute le Γ grec pour le *sol* inférieur. Cette notation est identique à celle donnée par le *Micrologue*. « Des enfants et des jeunes gens instruits suivant cette méthode, dit Odon, après trois ou quatre jours d'exercice, d'autres après une semaine, se trouvaient en état d'apprendre par eux-mêmes, sans les avoir entendues et avec le seul secours d'une notation régulière, un très grand nombre d'antiennes, qu'ils pouvaient, après très peu de temps, chanter sans la moindre hésitation. Quelques jours plus tard, ils lisaient à première vue, sans préparation et sans faute, tout ce qui était

écrit en musique; ce que les chantres ordinaires n'avaient jamais pu faire jusqu'ici, après avoir passé quelquefois cinquante ans dans l'étude et la pratique du chant. » (*Pat. lat.*, t. 133, col. 757.)

L'auteur traite d'abord de la division du monochorde, puis des consonances ou de la manière dont les sons peuvent s'associer dans le chant; il étudie ensuite les différents modes ou tons, détermine l'*ambitus* et la finale de chaque mode, et indique les notes par lesquelles on peut commencer un morceau dans un mode déterminé. Il s'occupe aussi des distinctions, « c'est-à-dire, dit-il, des endroits où nous faisons des repos dans le chant et où nous le divisons, qui doivent finir dans chaque mode par les mêmes sons qui peuvent servir à le commencer. Les maîtres enseignent qu'on doit terminer plusieurs distinctions par la note qui sert de finale au mode, de peur que, si l'on faisait plusieurs repos sur quelque note différente de la finale, on ne fût entraîné à finir tout le morceau sur cette note et forcé de changer le mode dans lequel on était d'abord : car un chant appartient surtout au mode que ses distinctions semblent rechercher. » (*Op. cit.*, col. 765.)

Le traité qui fait suite au Dialogue et peut en être considéré comme le développement débute par ces mots : « La science de l'art musical doit être cultivée avec beaucoup de soin, surtout par ceux qui, dans la vie commune, se consacrent au service de Dieu. Le psalmiste dit que *le pain fortifie et que le vin réjouit le cœur de l'homme;* ainsi la lecture fréquente affermit notre âme dans la pratique des vertus et le chant fait que nous servons Dieu avec un esprit joyeux. De plus, charmés et réjouis par la suavité de la mélodie qui se fait entendre ici-bas, nous aspirons avec plus d'ardeur à cette harmonie de la patrie céleste, qui est d'autant plus suave que le ciel est plus élevé au-dessus de la terre. » (*Op. cit.*, col. 773.)

L'auteur étudie ensuite les divers intervalles au moyen desquels les sons se combinent pour former une mélodie agréable; il montre comment, à l'aide de ces éléments, on forme des syllabes, des mots et des phrases musicales, qui elles-mêmes se groupent pour composer un morceau de chant.

Nous voyons poindre ici la première idée du *phrasé* musical, dont nous trouverons le développement complet dans le *Micrologue* de Guido « Pour acquérir la science du chant,

dit Odon, il est souverainement utile de connaître de quelle manière les sons peuvent s'unir ensemble. De même que deux, trois ou quatre lettres forment une syllabe (grammaticale) et que quelquefois une seule lettre est admise pour une syllabe, comme *amo*, *templum;* ainsi, dans la musique, tantôt un seul son se prononce séparément, tantôt deux, trois ou quatre sons étroitement liés produisent une *consonance*, que nous pouvons appeler d'une certaine façon syllabe musicale. Une syllabe seule, ou encore deux, trois ou un plus grand nombre de syllabes (du texte) forment une partie de la diction qui a un sens, comme *mors est vita*, *gloria*, *benignitas*, *beatitudo* : ainsi une, deux ou plusieurs syllabes musicales, où se combinent les intervalles de seconde, de quarte ou de quinte, nous rendent leur mélodie sensible, nous font admirer et apprécier leur mesure et, comme elles ont une certaine signification, c'est à juste titre que nous les appelons des *parties du chant*. On appelle *distinctions* en musique une portion de la cantilène chantée d'une manière continue, après laquelle on fait une pause. Une, deux ou plusieurs parties du discours ont un sens complet et forment une période entière; par exemple, quand je dis : *Quid facis?* Vous répondez : *Lego* ou *lectionem firmo* ou encore *aliquam sententiam quæro;* de même, une, deux ou plusieurs phrases musicales composent un verset, une antienne ou un répons, sans que chaque membre perde la proportion qui lui est propre. Et ainsi que plusieurs périodes différentes se réunissent pour former un volume, de même l'assemblage d'un grand nombre de cantilènes diverses composent un antiphonaire. » (*Op. cit.*, col. 784, 785.)

Ce passage est très important parce qu'il nous montre l'analogie et aussi la différence qui existe entre la métrique ancienne et le rythme du chant grégorien. « Le mètre, dit Marius Victorinus, est un assemblage de pieds ayant une limite certaine; la quantité et la qualité des mots y est déterminée par les pieds. Les premiers éléments du mètre sont les syllabes longues et les syllabes brèves qui servent à mesurer les pieds; les pieds à leur tour forment les mètres, et ceux-ci, par leur réunion, composent un poème. » (*Gram. lat.*, vol. 6, fasc. I, p. 50.)

Ainsi, dans le chant grégorien, une antienne ou un répons est formé d'un certain nombre de distinctions ou phrases musicales, qui elles-mêmes se divisent en diverses parties

que Guy d'Arezzo appelle *neumes*, et les neumes à leur tour se composent d'une ou de plusieurs syllabes musicales. Mais tandis que la métrique ancienne déterminait le nombre et la qualité des pieds qui devaient former le vers et par conséquent obligeait le musicien à adapter sa mélodie au mètre choisi par le poète, dans le plain-chant au contraire, la phrase musicale se développe au gré du compositeur et, surtout dans les chants mélismatiques, se rend le plus souvent indépendante du texte qui lui est soumis.

De plus, les pieds qui composaient le mètre devaient être tous égaux; *metra graece, latine numeri vocantur: numerus est æqualium pedum legitima ordinatio.* (Censorinus, *De die natali, fragment*, c. 13.) Leurs divisions rythmiques étaient immuables et devaient garder entre elles le même rapport égal, double ou hémiole, suivant la nature du rythme adopté pour le poème.

Mais les neumes ou parties de la distinction peuvent avoir un nombre indéterminé de syllabes musicales. Celles-ci correspondent aux temps rythmiques ou divisions du pied qui se composaient de un, deux, trois ou quatre σημεῖα ou temps brefs, car le temps rythmique n'allait pas au delà. De même, la syllabe musicale peut être formée de un, deux, trois ou quatre sons au plus; et encore Odon préfère-t-il qu'elle n'ait pas plus de trois sons, « ce qui, dit-il, est plus conforme à la raison et plus utile aux étudiants. Si le mouvement mélodique se continue, il y a alors multiplication de syllabes : car il arrive souvent que la même syllabe est doublée et triplée, et l'on peut, avec deux notes seulement, multiplier les syllabes de diverses manières ». (*Patr. lat.*, t. 133, col. 786.)

Le temps rythmique conservait sa valeur proportionnelle pendant toute la durée du morceau, tant qu'il n'y avait pas métabole; nous croyons qu'il devait en être ainsi de la syllabe musicale, quel que fût le nombre de sons qu'elle contînt. Odon, il est vrai, ne le dit pas expressément; mais cela nous paraît ressortir des textes de Guy d'Arezzo et de ses commentateurs, comme nous le verrons plus tard, ainsi que des citations que nous avons faites de l'*Enchiriadis* où l'auteur fait consister le rythme dans la parfaite égalité du mouvement et dans la proportion exacte des longues et des brèves. Il est certain, d'après le témoignage des écrivains du xe et du xie siècle, que jusqu'à cette époque on admettait dans le

chant des notes d'inégale valeur; or, comment aurait-on pu garder l'égalité du mouvement et la proportion rythmique entre les sons longs et les sons brefs, à moins que les notes ne se groupassent pour former des intervalles égaux ?

De plus, Odon lui-même parle des syllabes musicales comme d'un élément distinct de la mélodie, et cependant, d'après lui, le chant doit se poursuivre sans interruption jusqu'à la fin de la distinction ou phrase musicale, après laquelle on fait une pause. En quoi une syllabe musicale pouvait-elle se différencier de la suivante, à moins qu'elles ne formassent une suite d'intervalles distincts mais égaux ? ce qui, d'après Cicéron, est essentiel au rythme.

« *Numerosum est id in omnibus sonis atque vocibus, quod habet quasdam impressiones et quod metiri possumus intervallis æqualibus.*

« Il n'y a pas de rythme dans la *continuité*, ajoute Cicéron : c'est la distinction et le frappé d'intervalles égaux, dont le retour fréquent produit la variété, qui constitue le rythme. On peut le remarquer dans les gouttes qui tombent à intervalles distincts, mais non pas dans le fleuve qui coule précipitamment. » (*De Oratore*, III, 48.)

Nous trouvons tout cela dans Odon. Les syllabes musicales coupent la continuité du chant, en le fractionnant en intervalles égaux qui reviennent fréquemment, et la diversité des notes qui composent les groupes sont une nouvelle source de variété.

« Une même note répercutée deux ou trois fois, dit encore Odon, peut produire une seule syllabe ; on trouve même quelquefois deux, trois ou quatre syllabes de suite, toutes formées ainsi du même son. » (*Op. cit.* col. 785.) Comment cette longue suite de notes sur le même degré pouvait-elle se diviser en syllabes distinctes, si ce n'est en marquant cette division par un frappé périodique, comme le demande l'auteur de l'*Enchiriadis*, qui veut que toute mélodie soit mesurée et battue à la façon des pieds métriques. Car, suivant les auteurs que nous avons cités, entre autres Aurélien de Réomé, qui traite spécialement du chant des antiennes et des répons, les battements rythmiques correspondent aux pulsations régulières des artères. (*De musica disciplina*, cap. 1.)

Plus loin, expliquant la manière dont les sons peuvent se combiner pour former des syllabes, Odon continue

ainsi : « Tantôt le premier son sera pris pour une syllabe et les trois suivants pour une autre syllabe ; tantôt on placera deux sons dans la première syllabe et deux dans la seconde ; ou bien encore, les trois premiers sons seront attribués à une syllabe et le dernier à la syllabe suivante. On agira de même pour les autres parties, en évitant une trop grande dissemblance, ce qui altérerait la physionomie du chant et le rendrait difficile et moins agréable ; tandis que si les syllabes, les parties et les distinctions sont semblables, il offre moins de difficulté et a plus de douceur, ce qui convient surtout aux enfants. » (*Op. cit.*, col. 787.)

Le passage que nous venons de citer n'a vraiment aucun sens, si, quel que soit le nombre de notes que contient la syllabe, elles ont toutes la même valeur et que par conséquent la durée de la syllabe varie suivant la quantité de notes qui la composent. Car pourquoi Odon demande-t-il qu'on ne donne pas plus de trois notes à chaque syllabe, et quelle difficulté peut-il y avoir à émettre quatre, cinq ou même six notes de suite, si l'on ne doit pas accélérer le mouvement en proportion ? Tandis qu'on comprend fort bien que, s'il faut chanter cinq ou six notes dans le même espace de temps qu'on mettrait à en proférer une seule, la difficulté augmente en raison de la plus grande rapidité du mouvement. De plus, quelle différence offriraient les divers arrangements proposés par Odon? Que l'on place deux notes dans chaque groupe ou bien une dans le premier groupe et trois dans le second ou réciproquement, si ces quatre notes ont la même durée, nous ne voyons pas quelle variété rythmique peuvent présenter ces diverses combinaisons, ni ce qui peut indiquer que telle note appartient plutôt à la première qu'à la seconde syllabe ; tandis qu'en donnant à la syllabe une valeur fixe, on a trois façons de grouper les notes parfaitement caractérisées et l'on obtient les figures rythmiques suivantes : 1 : 3 — 2 : 2 — 3 : 1. Un passage de Jean de Muris semble confirmer la valeur rythmique que nous attribuons à la syllabe musicale ; voici ce texte : « Les sons forment les éléments du chant ; en les associant, on produit des sons mixtes qui, s'ils peuvent se réduire à une certaine proportion rythmique, prennent le nom de *consonance* ». (*Speculum musicæ*, l. VI, c. 31.) Or, ce mot de consonance est le même dont se sert Odon pour désigner la syllabe musicale.

Nous trouverons de plus amples développements sur ce

sujet et une nouvelle confirmation de cette doctrine dans l'étude du *Micrologue* de Guy d'Arezzo.

(*A suivre.*) J. Dupoux.

LE CHANT TRADITIONNEL ET LE CHANT DES MANUSCRITS

Extrait de la *Revue de Chant grégorien et de la Musique religieuse* ; Marseille, 11, place Sébastopol ; n° 37, novembre et décembre 1899.

« Une chose curieuse qui frappe et qui étonne, dit à son tour Dom Kornmüller, c'est que l'on ne tient aucun compte du corps des mélodies, des tons, intervalles et modes, qu'on les ignore presque complètement, qu'on proclame *a priori* l'identité des mélodies contenues dans les manuscrits notés avec celles des manuscrits neumés, et que l'on ne s'occupe que du squelette, de la structure. Un squelette ou un schéma rythmique est bon et nécessaire ; mais il ne me donne pas de certitude sur l'auteur de la mélodie, parce que l'on peut écrire plusieurs mélodies toutes différentes sur un seul et même schéma (1). »

Et quand même on parviendrait à interpréter d'une manière sûre les manuscrits neumés de Saint-Gall, nous aurions le chant d'une époque et d'une certaine école, mais serions-nous certains qu'il représente le chant primitif de l'Eglise ? Si l'on compare, en effet, l'Antiphonaire ambrosien avec le grégorien, on trouve dans un grand nombre de pièces une parenté évidente. Non seulement les textes se ressemblent ou sont tout à fait identiques, mais on y retrouve les mêmes modes, les mêmes cadences, les mêmes formules, souvent le même dessin mélodique, et cependant les deux chants diffèrent par la façon dont on a élaboré ces matériaux communs. Il est clair que tous deux sont dérivés d'un original primitif, sur lequel sont venus se greffer ces mélismes compliqués, ces ornements multiples, que les chantres de Rome ou de Milan ont arrangés chacun à leur manière ; mais ni l'un ni l'autre ne représente ce chant original dans son intégrité.

Il y a là un fonds de formules traditionnelles, qui se sont d'abord transmises de vive voix, puis qui, modifiées dans le cours des âges, ont été plus tard fixées par écrit. Dans le prin-

1. Courrier de saint Grégoire, août 1895.

cipe, sans doute, une grande latitude était laissée au chantre qui, suivant son goût personnel ou la souplesse de sa voix, semait de broderies et de fioritures le thème original. C'est ce qui se pratique encore aujourd'hui dans tout l'Orient et dans les synagogues juives, où le motif mélodique disparaît sous les ornements multiples qui le recouvrent. On peut même découvrir l'emploi de ce procédé dans l'Antiphonaire grégorien, où la plus grande partie des antiennes ne sont que le développement plus ou moins orné d'un petit nombre de thèmes mélodiques (1), Ces mélopées traditionnelles n'ont dû être fixées qu'à une époque assez tardive, puisque les plus anciens manuscits neumés remontent tout au plus à la fin du VIIIe siècle.

Il serait absurde, par conséquent, de prétendre qu'une édition actuelle, quelle qu'elle soit, reproduit le chant primitif de l'Eglise, ou même le chant en usage à l'époque de saint Grégoire. Une telle assertion est démentie par tous les documents qui témoignent des transformations successives que le chant liturgique a subies dans le cours des âges, et spécialement du VIe au VIIIe siècle. La théorie des huit modes, sur laquelle repose tout le système grégorien, ne remonte guère au delà de Charlemagne, et il n'est pas douteux que bien des mélodies ont dû être modifiées pour pouvoir s'adapter à cette doctrine nouvelle.

A quoi bon d'ailleurs ces prétentions archéologiques, et qu'importe que nous ayons conservé ou non le chant des premiers siècles ? Croit-on que ce chant, si on le possédait, correspondrait à notre sens musical actuel ? Les *péans*, qui excitaient tant d'enthousiasme chez les Grecs du IIe ou du IIIe siècle avant notre ère nous paraissent aujourd'hui bien ternes et monotones et n'ont plus d'intérêt que pour les archéologues, et les chants actuels des Orientaux semblent barbares à l'Européen qui les entend pour la première fois et dont l'oreille n'est pas accoutumée à leurs intonations étranges.

« On ne peut prêcher aujourd'hui comme on prêchait au dixième siècle, dit, avec beaucoup de raison, Mgr l'évêque de Châlons ; pourquoi donc des chants du dixième siècle, s'il en existait encore, conviendraient-ils à nos oreilles et à nos goûts religieux? Nos dogmes, nos espérances, nos prières demeurent à travers les âges ; mais leur interprétation, à l'orgue

1. V. Gevaert, *op. cit.*, chap. V: La facture musicale des antiennes.

comme en chaire, doit nécessairement varier avec les états différents des peuples et des esprits (1). »

Mais dans ces livres de chant tant vantés que l'on prétend ne renfermer que du pur grégorien, il s'en faut et de beaucoup que tout soit ancien. L'Ordinaire de la Messe, *Kyrie*, *Gloria* et *Credo*, est précisément la partie qui se chante le plus et qui revient le plus fréquemment; or, toutes ces mélodies sont, pour la plupart, des compositions relativement modernes et ne remontent pas au delà du XIe ou du XIIe siècles. Elles se sont conservées d'ailleurs presque identiques dans les éditions à l'usage des divers diocèses.

De plus, on sait que le Propre des Saints et les Fêtes nouvelles se sont considérablement accrus depuis le moyen âge et se sont développés au détriment du *Temporal*, auxquel ils tendent de plus en plus à se substituer. L'addition de nombreux répons et antiennes, versets alléluiatiques, hymnes et séquences composés au moyen âge, l'introduction d'offices nouveaux, les modifications nombreuses opérées dans les textes mêmes, les réformes liturgiques de saint Grégoire VII et de S. Pie V ont transformé en grande partie l'œuvre primitive, de sorte que dans les éditions archéologiques, qui se prétendent faites d'après les manuscrits, il y a une part considérable qui ne représente pas l'œuvre ancienne et n'est qu'une adaptation, plus ou moins habile, de textes nouveaux aux formules d'autrefois.

Si maintenant nous examinons, au point de vue purement musical, ce chant qu'on dit être celui des manuscrits, y trouverons-nous une expression particulière, des accents qui réveillent dans notre âme un sentiment nouveau, quelque chose, en un mot, que ne puissent nous donner nos livres actuels?

Beaucoup se l'imaginent naïvement et on le croirait vraiment, à lire les dithyrambes étourdissants, les réclames bruyantes de certaines Revues. Eh bien! non, il n'en est rien; ce sont de part et d'autre les mêmes modes, les mêmes formules, plus ou moins développées, mais qui ne produisent pas une impression différente.

D'abord, la plus grande partie des chants de l'office, antiennes, hymnes, répons et, en général, tous les chants quasi-syllabiques, diffèrent fort peu de ceux que contiennent

1. Lettre circulaire et ordonnance de Mgr Latty, évêque de Châlons, sur la *Messe de la Paroisse*, 14 décembre 1897.

nos livres modernes. Soit à cause de leur usage plus fréquent, soit plutôt par suite de l'union plus étroite qui existe entre le texte et la mélodie, ces chants se sont mieux conservés que les chants mélismatiques et l'on n'y trouve que des variantes insignifiantes, telles qu'elles se rencontrent d'ailleurs d'un manuscrit à l'autre. Il en est de même des chants ordinaires de la Messe et des Séquences. C'est dans les chants propres de la Messe, c'est-à-dire, dans ce qui se chante le moins et qui est le plus souvent suppléé par l'orgue, que les divergences s'accentuent davantage. Les grandes lignes de la mélodie y concordent encore de part et d'autre, mais les notes accumulées sur la même syllabe y sont plus multipliées. Aux versets du graduel surtout, nous trouvons des séries de plus de cinquante notes sur une seule syllabe, et c'est là, disons-le, ce qui fait l'admiration des partisans de l'édition bénédictine et qui, selon eux, la rend bien supérieure à toutes les autres. Pour nous, nous nous refusons à y voir le *nec plus ultra* de l'art et surtout de l'art sacré.

Une des qualités fondamentales de l'art, c'est la brièveté et la concision. Celui dont la pensée se noie dans un flot de paroles, ne fait pas de l'art oratoire, mais du verbiage. De même, en musique, les roucoulements et les fioritures sans fin, dans lesquels les chanteurs italiens du commencement de ce siècle déployaient leur *maestria*, caractérisent un état de décadence, où la vérité de l'expression est sacrifiée au mauvais goût des auditeurs et aux exigences des exécutants. Ce n'est pas là de la musique artistique, mais une pure gymnastique vocale. Quel en est le résultat? Les paroles sont hachées, les syllabes séparées l'une de l'autre par plusieurs groupes de notes et par des pauses répétées, et le texte devient inintelligible.

BIBLIOGRAPHIE

Messe solennelle

COMPOSÉE POUR LES FÊTES DE LA CANONISATION

Du bienheureux J.-B. de la Salle.

A 4 voix mixtes, avec accompagnement d'orgue ou d'orchestre,
Par Fre Albert-des-Anges, du *Pensionnat des Frères de Passy*.
HENRI HEUGEL et Cie, éditeurs, 2 *bis*, rue Vivienne, Paris.

Cette messe présente les mêmes qualités de facture que celle de la *Nativité*, du même auteur. La mélodie en est toujours agréable, quoique sérieuse, et l'harmonie distinguée. Le style en est à la fois

simple et élevé, l'écriture vocale excellente, la prosodie toujours soignée. L'idée d'en relier les différents morceaux par un thème unique, ingénieusement diversifié, est très heureuse. En outre, cette composition est d'exécution facile ; diverses indications pratiques ajoutent encore à cette facilité : les respirations sont marquées à propos ; des lettres capitales servent de point de repère pour la reprise des principaux passages. — Une feuille détachée, jointe à la partition, donne des indications très utiles pour la bonne exécution de cette messe.

Bien que cette messe soit écrite pour 4 voix mixtes, la *réduction à 2 voix égales* la met également à la portée de toutes les Ecoles, Pensionnats et Patronages

1. Partition Chant et Orgue . . . . . Net.	8	»
2. Chaque partie séparée de chant	»	60
3. Orchestre complet (14 parties).	24	»
4. Chaque partie supplémentaire d'orchestre. .	2	»
5. **Réduction** à 2 voix égales : 1 exemplaire. .	»	80

Renseignements utiles pour la précision des commandes.

1. La partition *Chant* et *Orgue* sert également pour la *Réduction* à 2 voix égales, laquelle n'a pas d'accompagnement spécial.
2. Les 4 parties séparées de chant sont : *Soprano* ou 1er dessus, *Alto* ou 2e dessus, *Ténor*, *Basse*.
3. Il n'y a point de partition d'orchestre ; mais la partition Chant et Orgue renferme toutes les indications nécessaires pour la direction de l'orchestre.
4. Les 14 parties séparées de l'orchestre sont :

   Cordes (5) : 1er Violon, — 2e Violon, — Alto, — Violoncelle, — Contrebasse.

   Bois (4) : 1re et 2e Flûte, — 1er et 2e Hautbois, — 1re et 2e Clarinette, — 1er et 2e Basson.

   Cuivres (5) : 1er et 2e Cor, — 1er et 2e Piston, — 1er et 2e Trombone, — 3e Trombone, — Timbales.
5. La *Réduction* n'existe pas en parties séparées : la 1re et la 2e voix sont réunies sur la même feuille.

A vendre d'occasion :

1° Un harmonium de 2 jeux 1/2, 14 registres.

2° Un harmonium de 4 jeux 1/2, 17 registres, genouillère de grand jeu, meuble vieux chêne.

3° Un grand orgue-harmonium presque neuf, deux claviers manuels et clavier de pédales de 30 notes ; 18 jeux, 43 registres, soufflerie indépendante, genouillère de grand jeu, deux genouillères de *forte*, double expression, etc.

Pour tous renseignements, s'adresser à M. l'administrateur de la Revue.

Le Gérant : A. GABERT.

IMP. NOIZETTE ET Cie, 8, RUE CAMPAGNE-1re, PARIS.

TROISIÈME ANNÉE N° 3 15 MARS 1900

L'AVENIR

DE LA

MUSIQUE SACRÉE

SOMMAIRE.

A propos d'Unité (*Suite.*) 37
A nos lecteurs. 41
A propos de la brochure de Mgr C. Respighi. 41
La Musique à Avignon. 44
Les grands Oratorios de l'église Saint-Eustache. 46
Le Chant traditionnel et le Chant des Manuscrits (*Suite et fin.*). 49

A PROPOS D'UNITÉ

(*Suite.*)

Voix de Rome

Au moment où Mgr Lans (en juillet 1894) mettait la dernière main à sa brochure *Dix ans après le Décret « Romanorum Pontificum »*, au moment où il venait d'affirmer que toujours la victoire resterait à l'autorité et que Rome saurait parler à son heure, Rome parlait, Rome promulguait le Décret *Quod S. Augustinus*, du 7 juillet 1894. Et Mgr Lans avait la consolation d'en faire la conclusion d'un ouvrage dont la préface et le fil conducteur n'étaient autres que le Décret *Romanorum Pontificum*.

Pareillement, à l'heure précise où venait de s'imprimer notre numéro de février 1900, à l'heure où nous rappelions la *Page oubliée* qui, sous le titre : « *A qui le triomphe?* », avait servi de péroraison à l'admirable discussion de Mgr Lans, nous recevions d'un ami de notre œuvre la lettre suivante datée du 12 février :

« *Le 3e volume de la nouvelle édition des Décrets de la S. C. des Rites vient de paraître. Il renferme, sous le n°* 3.830,

toute une collection de documents intitulée De Musica Sacra Acta ex Collectione authentica Sacrorum Rituum Congregationis, *qui remplit les pages* 264-272 *du volume et dont voici la liste :*

I. *Décret* Quod S. Augustinus, *du* 7 *juillet* 1894.

II. *Bref apostolique* Qui choricis, *du* 30 *mai* 1873.

III. *Décret* Quod Apostolicæ Sedi, *du* 14 *avril* 1877.

IV. *Bref apostolique* Sacrorum concentuum, *du* 15 *novembre* 1878.

V. *Bref apostolique* Quod pertinere, *du* 6 *avril* 1885.

VI. Regolamento per la musica sacra, *du* 7 *juillet* 1894, *avec version latine en regard.*

« *Rome n'a donc pas trompé les espérances de ceux qui se sont laissé guider par son autorité.*

« *Que fera-t-on en France ? Passera-t-on sous silence la publication de ce* 3e *volume qui a uni ces documents divers et réveillé de nouveau le Décret du* 7 *juillet* 1894 ? » (1)

Avant de faire aucune réflexion sur le fait qui vient d'être posé par Rome, revenons un peu sur nos pas. Dans notre numéro de juillet 1899, p. 101, M. le chanoine Chaminade écrivait ceci :

... Ce dernier décret (*Quod S. Augustinus*) n'est pas encore dans la collection Gardellini, mais pour une raison bien simple : c'est que les décrets généraux de la S. C. des Rites n'y sont insérés *que tous les dix ans*. Déjà, en 1884, les opposants refusaient au décret *Romanorum Pontificum* toute autorité, sous prétexte qu'il ne figurait pas dans ladite collection : après avoir mené grand tapage pendant trois ou quatre

1. Tout le monde peut vérifier. Voici le titre complet du volume et les indications y adjacentes :

Decreta authentica Congregationis Sacrorum Rituum ex actis ejusdem collecta ejusque auctoritate promulgata sub auspiciis SS. Domini nostri Leonis Papæ XIII. — Vol. III, ab anno 1871 num. 3233 usque ad annum 1899 num. 4051.

Romæ. Ex typographia polyglotta S. C. de Propaganda fide.

Ratisbonæ (Bavaria). Fr. Pustet, S. Sedis apost. et S. Rituum Congr. Typ.

Tornaci Nerviorum (Belgium). Societas S. Joannis Evangelistæ, Desclée, Lefebvre et soc., S. Sedis apost. et S. Rituum Congr. Typ. MDCCCC.

années, ils eurent enfin satisfaction. Que les mécontents d'aujourd'hui se rassurent donc : à leur tour ils auront satisfaction à l'expiration de la période décennale.

Et nous ajoutions en note :

D'aucuns prétendent pourtant que l'*Appendix VI* ne paraîtra pas, parce que Rome publie actuellement une *nouvelle* édition des *Decreta Authentica*, dont deux volumes ont déjà paru, et dans laquelle les *Appendices* feront corps avec le reste.

D'autre part un de nos correspondants, personnage bien en situation pour être renseigné et dont, par discrétion, nous tairons le nom fort connu, nous écrit à la date du 5 juillet 1899 : « Je puis vous assurer que, malgré des intrigues incroyables, le *Décret de* 1894, ainsi que le *Regolamento per la musica sacra*, trouvera sa place définitive dans le troisième volume de la nouvelle collection des Décrets de la S. C. des Rites, et que, par conséquent, après 1900, l'état des choses restera essentiellement le même qu'en 1894. »

L'événement a justifié la prédiction.

Voilà donc le Décret du 7 juillet 1894 inséré dans la Collection authentique au même titre que le fut à son tour le Décret du 26 avril 1883.

Mais ce qui doit attirer notre attention, c'est la nature même des documents précités et l'intention qui les a fait réunir sous le même titre : *Acta de Musica sacra*. Nous n'avons d'ailleurs que peu de mots à dire là-dessus, nos lecteurs connaissant déjà la majeure partie des documents que Rome rappelle à la méditation de tous.

1. Le Décret *Quod S. Augustinus* a été inséré dans notre numéro du 15 novembre 1898, et nous avons donné sa traduction française dans le numéro du 15 décembre de la même année. Inutile d'y revenir.

2. Le Bref apostolique de Pie IX *Qui choricis* a été mentionné dans notre numéro du 15 mai 1899, p. 68, avec citation du passage le plus caractéristique, et nous en avons encore donné une courte analyse dans le numéro du 15 juillet 1899, pp. 97 et 98.

3. Le Décret *Quod Apostolicæ Sedi* est ainsi résumé par son titre : *Quo nova Gradualis Romani editio Ratisbonen. sumptibus ac typis impressa Eq. Friderici Pustet, Typographi S. Sedis et S. C. R., authentica rursus declaratur.*

4. Le Bref apostolique de Léon XIII *Sacrorum concentuum* a été mentionné par nous aux mêmes dates et de la même façon que le Bref *Qui choricis*.

5. Le Bref apostolique *Quod pertinere* est lui-même ainsi résumé par son titre : *Quo peculiaris Commissionis virorum ecclesiastici cantus peritorum opera probatur et laudatur quoad novam librorum liturgicorum Ratisbonen. editionem.*

6. Quant au *Regolamento per la musica sacra*, nous en avons donné la traduction française dans notre numéro du 15 janvier 1899. Il est à remarquer que primitivement ce règlement avait paru en texte italien et par conséquent semblait s'adresser plus spécialement aux églises d'Italie. Or la S. C. des Rites vient d'y adjoindre en regard une traduction latine: ce qui paraît lui donner une portée nouvelle et lui communiquer, si l'on peut ainsi parler, un caractère universel, *catholique*.

Chacun de nos lecteurs saura reconnaître la pensée et les intentions de Rome au simple examen d'un tel faisceau de documents. Nous n'ajouterons aucun commentaire, dans la crainte d'affaiblir plutôt que de mettre en lumière l'acte que vient d'accomplir la suprême autorité liturgique.

Que fera-t-on en France? demandait notre correspondant Selon l'usage, on fera... le silence. Ceux-là même qui mènent en ce moment grand tapage autour de la brochure de Mgr C. Respighi oublieront de mentionner la réponse pratique que vient d'y faire la S. C. des Rites. Et le bloc continuera ses résistances.

Quant à nous, nous disons une fois de plus *ce qui est*. Nous le devons d'ailleurs à notre œuvre: la publication du 3e volume des *Decreta authentica* est la justification la plus éclatante de la campagne que nous avons menée.

Et nous chantons victoire.

Et la victoire, nous la devons au fait de n'avoir jamais oublié la parole si souvent citée: *Rome est mère et maîtresse, tout ce qu'elle fait est bien.*

(*A suivre.*) A. Gabert

A NOS LECTEURS

Et maintenant, chers lecteurs, qu'il nous soit permis de vous faire les communications suivantes :

1° *L'Avenir de la Musique sacrée* va cesser désormais de paraître *régulièrement*.

2° Il reste néanmoins sur la brèche avec son titre et se réserve de paraître *accidentellement* dans le cas où surgirait quelque fait nouveau ou simplement quelque nécessité urgente de défendre, soit des idées, soit même des personnes.

3° Une nouvelle Revue, avec un programme plus vaste, va lui succéder. Elle fait en ce moment ses derniers préparatifs de départ. Vous serez les premiers à la recevoir.

A PROPOS DE LA BROCHURE DE Mgr RESPIGHI

Nous lisons dans le *Supplément de la Croix* (11 janvier 1900) : « Mgr Carlo Respighi, cérémoniaire pontifical, vient de détruire, par une toute petite brochure, l'argumentation du Dr Haberl et ruine la base sur laquelle s'était par erreur appuyée la S. C. des Rites en déclarant type l'Edition dite Médicéenne. D'après les documents qu'il reproduit, cette édition ne peut être attribuée à Palestrina. » Qui n'entend qu'une cloche n'entend qu'un son. Donnons à M. Haberl le temps de contrôler les assertions de Mgr Respighi.

Mais, dès maintenant, au point de vue canonique, nous pouvons répondre d'une manière victorieuse à Mgr Respighi, à la *Croix* et à tous les Pothiéristes. S'il plaît à la S. C. des Rites de rapporter les Décrets (mais nous n'en croyons rien), nous nous inclinerons très volontiers. Jusqu'aujourd'hui les décrets subsistent, et nous nous en tenons là.

Voici ce qu'au point de vue canonique la S. C. des Rites a répondu, dès 1885, aux adversaires de l'Edition officielle. (Nous prions nos lecteurs de remarquer que cette réponse fut imprimée en abrégé au mois de juin 1885 dans *toutes les Revues de musique sacrée et dans* l'Univers *de Paris*.)

A la date du 20 juin 1885, nous lisons donc ce qui suit dans la *Semaine religieuse de Périgueux* :

Comme plusieurs bruits avaient été répandus sur la valeur des Décrets, Mgr l'Evêque de Périgueux a adressé tout récemment une lettre à la S. C. des Rites, où sont résumées les principales difficultés soulevées contre ces Décrets.

Demande adressée par Mgr l'Evêque de Périgueux à la S. C. des Rites.

Nonnulla dubia circa Decretum S. R. C., 26 aprilis 1883, « *Romanorum Pontificum sollicitudo* », pluribus in Galliæ Provinciis in medium prolata fuere et in foliis publicis pervulgata, quæ causa sunt cur vis illius Decreti inter plures musicæ peritos vel sacræ Liturgiæ professores disputata fuerit. Ideo Episcopus Petrocorensis et Sarlatensis humiliter rogat S. Congregationem ut propositis quæstionibus respondere dignetur.

En divers points de la France, des doutes ont été soulevés et répandus dans les journaux au sujet du Décret : *Romanorum Pontificum sollicitudo*, publié par la S. C. des Rites en date du 26 avril 1883 : de là, dispute entre les musiciens et les liturgistes sur la force de ce Décret. C'est pourquoi l'Evêque de Périgueux et de Sarlat supplie humblement la S. Congrégation de daigner répondre aux questions qu'il lui pose.

Juxta quosdam auctores, Decreta S. R. C. vim suam non obtinent nisi in collectione Gardelliana inserantur : porro cum plura decreta circa cantum gregorianum in hac collectione non sint posita, iisdem auctoribus videntur hæc decreta in oblivione relinquenda, quia forsan in posterum corrigenda erunt. Decretum 26 aprilis declaratur ab iisdem ut nunquam in supradicta collectione colligendum et proinde nullius esse obligationis (1).

D'après certains auteurs, les Décrets de la S. C. des Rites n'ont force de loi qu'autant qu'ils sont inscrits dans la collection de Gardellini. Or, plusieurs Décrets publiés sur le chant grégorien n'ont pas été insérés dans cette collection : ils doivent donc, au sentiment de ces auteurs, rester dans l'oubli parce qu'un jour peut-être ils seront soumis à correction. Le Décret du 26 avril, déclarent-ils, ne sera jamais admis dans la collection, et, par conséquent, il n'est pas obligatoire (1).

Præterea, non desunt qui in Decreto 26 aprilis 1883 errores aliquos historicos detegere præsumant circa emendationem a J.-P. Aloysio Prænestino ejusque discipulis in cantu gregoriano pera-

Il y en a même qui prétendent découvrir dans le Décret du 26 avril 1883 quelques erreurs historiques, au sujet de la réforme opérée dans le chant grégorien par J.-P.-L. Palestrina et ses disciples :

1. On n'insère les Décrets généraux dans la collection de Gardellini que tous les dix ans. Le Décret du 26 avril 1883 y figure sous le n° 5869. (Voyez *Appendix V*, du 12 janvier 1878 au 23 novembre 1887.)

etam, et idcirco infirmum dicunt esse tenorem illius Decreti utpote in falso supposito innixum.

Denique rumor aliquis huc usque pervenit aliquos viros Romam petiisse cum intentione a S. Sede impetrandi ut prædictas decisiones circa cantum legitimum, nuper recognitum, apud cl. equitem Pustet editum, relaxare velit, et circa præcedentia prescripta silentium altum teneat.

Quo circa suppliciter rogo ut hæc dubia S. R. C. solvat.

1° Requiriturne, ut valeat aliquod Decretum S. R. C., ut reperiatur scriptum in authentica collectione?

2° Si aliqui errores historici in prædictum Decretum 26 aprilis 1883 irrepsissent, auctoritas ejusdem Decreti essetne invalida?

3° Decreta circa cantum gregorianum remanentne certa et in pleno vigore conservanda?

† N. Josephus,
Ep. Petroc. et Sarl.

en conséquence, ils nient son autorité, en tant que se fondant sur un faux supposé.

Enfin le bruit nous est arrivé que des hommes se sont rendus à Rome pour obtenir du S. Siège qu'Il abandonne ses décisions sur le chant légitime et revu naguère qu'édite le chev. Pustet, et qu'Il garde un silence profond sur ses précédentes Ordonnances.

Je prie donc instamment la S. Congrégation des Rites de dissiper ces doutes.

1° Pour qu'un Décret ait force de loi, son insertion dans la collection authentique est-elle requise?

2° Des erreurs historiques qui se seraient glissées dans le Décret du 26 avril 1883 annuleraient-elles son autorité?

3° Les décrets sur le chant grégorien restent-ils incontestables et en pleine vigueur?

† N. Joseph,
Évêque de Périgueux et de Sarl.

Réponse.

Petrocoricen.

Die 5a Junii 1885. Decreta S. Rituum Congregationis a Summo Pontifice confirmata omnino servanda.

Laurentius Salvati, S. R. C. Secretarius.

5 juin 1885. Les Décrets de la S. C. des Rites, confirmés par le Souverain Pontife, doivent être entièrement maintenus.

Laurent Salvati, secrétaire de la S. C. des Rites.

« Ainsi, que les Décrets ne soient pas insérés dans la collection de Gardellini; que quelques erreurs historiques s'y soient glissées, il n'importe : les Décrets de la S. Congrégation des Rites, confirmés par le Souverain Pontife, doivent être entièrement maintenus.

Périgueux, 20 juin 1885.

J. Laviallé,
professeur de Liturgie au Grand Séminaire.

LA MUSIQUE A AVIGNON

On nous écrit d'Avignon :

« Les chanteurs de Saint-Gervais, de passage à Avignon, ont donné, le 24 janvier dernier, un concert de musique classique, dans la salle de l'ancien cercle catholique de cette ville.

« Parmi les morceaux qui ont été le plus goûtés, je signalerai l'*O quam gloriosum* de Vittoria; deux chansons françaises du XVIe siècle, de G. Costelez; une cantate de Carissimi, *La plainte des damnés*; le très curieux *Chœur des oiseaux* de Jannequin, et le beau *Cantique de l'Avent* de Robert Schumann.

« Je ne m'étendrai pas sur la perfection avec laquelle ces différentes pièces ont été exécutées: tous ceux qui ont entendu la célèbre *Schola* savent à quoi s'en tenir là-dessus; mais je me permettrai d'attirer votre attention sur une très intéressante *Causerie musicale* de M. A. Gastoué, qui a fait l'historique de la *Musique à Avignon*.

« Je ne suivrai pas l'érudit conférencier dans tous ses développements. Qu'il me suffise de dire qu'au début du XIVe siècle, c'est-à-dire au moment où le style polyphonique commençait à peine à se dégager des puérilités du *déchant*, Clément V, le premier des papes qui siégèrent à Avignon, y établit une *Chapellenie de musique*, pour le service des offices pontificaux. Son successeur, Jean XXII, publia une bulle fameuse, *Docta Sanctorum*, pour condamner les abus de la nouvelle école musicale. Le pape Grégoire XI, à son retour à Rome, ramena avec lui une partie des chanteurs de sa chapelle, parmi lesquels figurait Guillaume Dufay, qui fut le créateur d'un nouveau genre de musique et le véritable ancêtre de Palestrina. C'est ainsi que la chapelle d'Avignon « introduisit à Saint-Pierre de Rome, qui ne connaissait encore que le plain-chant, ce genre de musique qui devait trouver son efflorescence chez les maîtres du XVIe siècle ».

« Julien de la Rovère, qui devint plus tard pape sous le nom de Jules II, ayant été nommé archevêque d'Avignon en 1474, sécularisa le chapitre de son église métropolitaine et, en plus de vingt canonicats, y institua dix *chapellenies chorales* et fonda six bourses pour les enfants de chœur, *pueri chorales*.

« M. Gastoué a énuméré ensuite les musiciens de renom qui sont sortis d'Avignon ou ont séjourné dans cette ville : Elzéar Genêt, dit *il Carpentrasso*, maître de chapelle du pape Léon X et mort doyen du chapitre de Saint-Agricol ; Intermet, qui fut quelque temps maître de chapelle à la Métropole et dont le roi Louis XIII goûtait fort les motets ; Saboly, organiste de Saint-Pierre, mort en 1675, dont les Noëls sont demeurés si populaires dans tout le Midi de la France ; le célèbre Rameau qui, avant de partir pour l'Italie, remplit, par intérim, les fonctions de maître de chapelle à l'église métropolitaine.

« Il est à regretter que M. Gastoué ait passé sous silence tout ce qui s'est fait à Avignon, pour le développement de l'art musical, pendant le siècle qui vient de s'écouler, et que même il ait avancé, un peu à la légère, que « la Révolution avait pour longtemps tari la source de ces manifestations artistiques. » S'il avait consulté les souvenirs des anciens Avignonnais, il aurait appris que, sous l'épiscopat de Mgr Débelay (1849-1863), la bonne musique était en grand honneur dans notre ville.

« C'est à cette époque que les chœurs du petit séminaire exécutaient la messe *del papa Marcello* et donnaient des séances musicales très appréciées des amateurs ; que les élèves du Conservatoire municipal, sous l'habile direction de M. Brun, se faisaient applaudir dans toutes les capitales ; que l'orgue de Saint-Pierre avait pour titulaire le *maestro* G. F. Imbert, auteur de nombreuses cantates, oratorios, messes et autres compositions religieuses ; que les sociétés chorales rivalisaient de zèle et d'entrain.

« Et maintenant encore la race des artistes avignonnais n'est pas éteinte. Je pourrais citer plus d'un nom de musiciens, de compositeurs, d'organistes, de maîtres de chapelle, à qui la renommée n'a pas encore fait une auréole, uniquement parce qu'ils ne viennent pas en ligne droite de Paris. Avignon s'est toujours montrée hospitalière aux étrangers qui venaient lui apporter le concours de leur science et de leur talent, mais elle n'oublie pas ses propres enfants et leur garde la première place dans son souvenir. »

MEMOR.

LES GRANDS ORATORIOS DE L'EGLISE SAINT-EUSTACHE

L'infatigable M. d'Harcourt a eu l'excellente idée de faire entendre dans une des plus admirables églises de Paris les plus grandes œuvres de musique religieuse des maîtres. Le *Messie* d'Hændel et le *Requiem* de Berlioz ont commencé la série et ont été exécutés avec un très grand succès malgré les critiques des confrères qui ne méditent pas assez l'adage qui devrait être la devise de tous les critiques: « La critique est aisée, mais l'art est difficile. » Sans vouloir tout louer, il est absurde de critiquer de parti pris.

On peut s'étonner de l'introduction dans le *Messie* du fameux Largo; mais nous ne blâmerons pas M. d'Harcourt de nous avoir donné l'arrangement de la partition avec les instruments à vent qu'a fait Mozart.

Dans le *Messie* la voix incomparable de Mlle Eléonore Blanc a fait merveille. M. Lafarge a commis quelques erreurs, mais l'orchestre a été excellent.

L'exécution du *Requiem* de Berlioz présentait de bien autres difficultés.

Cette œuvre n'ayant pas été jouée depuis 1876, époque où M. Colonne la donna au Châtelet, nous en ferons ici une courte analyse.

Le Kyrie commence par une plainte des violons à découvert, comme la première phrase de la *Damnation*, et se continue par une gamme chromatique descendante sur les mots *Requiem æternam* et dont chaque note tombe comme une larme. L'orchestre expose un contre-chant d'une expression intense, sur lequel est construit tout le morceau, et qui alterne, avec le thème large du *Te decet hymnus* accompagné avec tant de persistance par le dessin opiniâtre des violoncelles. La fin du morceau est un appel, *Kyrie eleison*, presque parlé sans accompagnement, comme une supplication qui oserait à peine se faire entendre.

Berlioz a fait d'abord dire le *Dies iræ* par les soprani seuls, et ce chant, que l'Eglise nous a fait connaître dans le grave, a peut-être encore plus d'expression dans le registre élevé, sur le thème si navrant trouvé par le Maître. La phrase est ensuite fuguée par toutes les parties. Nous arrivons au

fameux andante maestoso du *Tuba mirum* que Berlioz dans ses mémoires appelle « un cataclysme musical ».

Voici d'ailleurs ce qu'il dit de l'exécution du *Tuba mirum* aux Invalides, en 1837 :

« Mes exécutants étaient divisés en plusieurs groupes assez distants les uns des autres, et il faut qu'il en soit ainsi pour les quatre orchestres d'instruments de cuivre que j'ai employés dans le *Tuba mirum*, et qui doivent occuper chacun un angle de la grande masse vocale et instrumentale. Au moment de leur entrée, au début du *Tuba mirum* qui s'enchaîne sans interruption avec le *Dies iræ*, le mouvement s'élargit du double ; tous les instruments de cuivre éclatent d'abord à la fois dans le nouveau mouvement, puis s'interpellent et se répondent à distance par des entrées successives, échafaudées à la tierce supérieure les unes des autres. Il est de la plus haute importance de clairement indiquer les quatre temps de la grande mesure, à l'instant où elle intervient, sans quoi ce terrible cataclysme musical préparé de si longue main, où des moyens exceptionnels et formidables sont employés dans des proportions et des combinaisons que nul n'avait tentées alors et n'a essayées depuis, ce tableau musical du jugement dernier qui restera, je l'espère, comme quelque chose de grand dans notre art, peut ne produire qu'une immense et effroyable cacophonie. »

Berlioz aurait été satisfait s'il avait pu entendre son *Tuba mirum* à Saint-Eustache. Cette page si difficile à mettre d'aplomb a été exécutée avec un ensemble parfait. L'effet produit est d'une puissance extraordinaire de sonorité.

Après le prodigieux *Tuba*, le *Quid sum miser* sur le thème *Dies iræ* transposé en *sol* dièse mineur, est d'une expression humble et craintive. Avec le *Rex tremendæ* nous retrouvons la majesté et la puissance du Dieu redoutable. Là encore le *Salva me* syncopé vient mettre son sanglot.

Le *Quærens me* est un chœur sans accompagnement qui exprime la honte du pécheur.

Le *Lacrymosa* est pour nous la page la plus inspirée de l'œuvre. Encore que le thème soit d'une allure un peu italienne, il est développé dans une forme bien moderne et le grand crescendo final est de toute beauté. Ce morceau nous étonne moins mais nous émeut plus que le *Tuba mirum*.

L'offertoire fugué est encore une belle page; mais dans le chant *Hostias et preces* Berlioz a mis un sentiment mystique exquis. Il y a là certains coups de cymbales qui évoquent la pensée de tintements d'encensoirs et accompagnent la prière. A la fin, le dialogue entre les trombones, dans le grave, et les flûtes à l'aigu est aussi fort suggestif.

Avec le *Sanctus* nous trouvons encore une de ces inspirations émues dans lesquelles charme la poésie de Berlioz plus que toutes les combinaisons fantastiques qu'il affectionne. Il y a plus de vraie musique dans le *Kyrie*, le *Lacrymosa* et le *Sanctus* que dans le *Tuba*. La phrase du *Sanctus* est aussi touchante que certaines de l'*Enfance du Christ* et la finale en est délicieuse. M. d'Harcourt a fait chanter le solo du *Sanctus* par tous les ténors. L'effet n'est plus le même, d'autant que les choristes n'ont guère nuancé cette admirable phrase.

On pourrait discuter l'alternance du *Sanctus* avec la fugue de l'*Hosanna* et le retour de chacun de ces motifs; mais devant une œuvre qui nous émeut autant que le *Requiem* toute discussion technique devient misérable.

Dans l'*Agnus*, rien de plus imaginatif que la phrase : *lux perpetua luceat eis*. Il semble que Berlioz ait voulu indiquer par des suspensions le tremblement de la lueur.

L'*Amen* est une sorte d'extase.

Voilà quelques mots sur l'ouvrage si impressionnant dont Berlioz a dit :

« Si j'étais menacé de voir brûler mon œuvre entière moins une partition, c'est pour la *Messe des Morts* que je demanderais grâce. »

On pourrait reprocher à M. d'Harcourt d'avoir ajouté une partie d'orgue que Berlioz aurait pu écrire s'il avait voulu introduire dans son orchestration cet instrument. C'est en effet dans la chapelle des Invalides que fut joué le *Requiem* pour la première fois, du vivant de l'auteur, et il devait déjà y avoir dans cette église l'orgue qui s'y trouve encore. Il ne saurait donc y avoir de raison pour justifier cette adjonction.

A Saint-Eustache, pour le *Tuba mirum*, les groupes d'instruments de cuivre n'ont pû être placés comme le demandait Berlioz aux quatre coins de l'orchestre, et M. d'Harcourt les a disposés dans les deux dernières chapelles des deux nefs et de chaque côté du grand orgue. C'est seulement de cette manière

que les instrumentistes pouvaient voir la baguette du chef.

Mais n'avons-nous pas dit que l'ensemble avait été parfait. On ne saurait trop féliciter M. d'Harcourt du tour de force qu'il a accompli dans des proportions que personne n'avait osé tenter depuis Berlioz.

HENRY EYMIEU.

LE CHANT TRADITIONNEL ET LE CHANT DES MANUSCRITS

(*Suite et fin*)

Extrait de la *Revue de Chant grégorien et de la Musique religieuse;* Marseille, 11, place Sébastopol; n° 37, novembre et décembre 1899.

Bien plus, ce sont souvent les syllabes faibles, ou même les pénultièmes brèves, qui s'y trouvent chargées de longues vocalises. Déjà Guy d'Arezzo trouvait choquant de prolonger ainsi les syllabes brèves (1), et Aurélien de Réomé, au VIIIe siècle, condamnait cet usage comme une pratique mauvaise, provenant de l'ignorance des chantres, et la qualifiait d'*ineptie* (2). Et ce sont des gens qui assurent que l'*accentuation est la règle des règles*, qu'il faut chanter comme on prononce, que la note n'a d'autre valeur que celle de la syllabe du texte, etc., etc., ce sont ces gens-là, dis-je, qui voudraient nous imposer le retour à cette pratique si contraire à nos habitudes prosodiques actuelles et si opposée à la manière de faire de tous les compositeurs modernes. Aussi voyons-nous que les éditeurs de Reims et Cambrai, tout en reproduisant le chant du manuscrit de Montpellier, n'ont pas jugé bon de conserver cette accentuation défectueuse. Et l'on ose accuser de barbarie les réformateurs du chant qui ont corrigé ces fautes de quantité !

Ces versets alléluiatiques, dont quelques-uns admirent les longues enfilades de notes et les formules interminables qui se répètent sans cesse, sont précisément la partie du Graduel où les manuscrits offrent le plus de divergences et paraissent être une addition postérieure. Le savant éditeur du *Graduale*

1. Nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis, aut brevis in longis sit, quia *obscænitatem* parit. (*Guidon. Micrologus*, cap. 15.)

2. Plerique usu improbo consectantes correptiones producunt et corripiunt productiones... *inepte* agunt. Nonnulli cantores ignari ab orbita procul aberrant veritatis. (*Aurelian. Reom. Musica*, cap. 19 et 20.

Sarisburiense fait observer, dans son étude sur la formation de l'*Antiphonale Missarum*, qui sert de préface à cette publication, que : « Les versets de l'*Alleluia*, en tant que distincts de l'*Alleluia* lui-même, varient tellement et si universellement qu'on se demande tout d'abord s'ils faisaient partie du plan original.

« De plus, ajoute-t-il, on a adapté de nouveaux versets à d'anciens *Alleluia* et même l'on n'a pas cessé de composer de nouveaux *Alleluia* jusqu'à la fin du xve siècle, avec une liberté dont il n'y a pas d'exemple dans le reste de l'office, graduel, offertoire ou communion. En général, cette formule de chant semble n'avoir point participé à cette stabilité qui est si caractéristique des autres parties de la Messe (1). »

Cette diversité s'applique dans une certaine mesure aux versets du graduel, dont le texte varie, suivant les manuscrits, comme le même auteur en fait la remarque (2).

Et ce sont ces chants d'origine douteuse, inventés à une époque de décadence artistique, qu'on voudrait nous forcer d'admirer et de chanter : « Ces Messieurs, ce me semble, dit avec raison le R. P. Dom Kornmüller, pourraient se contenter de ce qu'il ne leur est pas interdit de chanter les mélodies des manuscrits. Mais qu'est-ce qui les pousse à vouloir imposer leurs mélodies à d'autres qui n'en veulent pas parce que, pour eux, elles sont impraticables ? Le Saint-Siège sait mieux ce qui convient pour l'Eglise *entière :* sa sollicitude n'embrasse pas seulement quelques monastères et instituts qui, grâce à leur organisation spéciale, peuvent venir à bout de ces mélodies richement ornées — et encore ce n'est que la minorité des membres qui en est capable ; — mais elle s'étend à des milliers de chœurs d'églises et de couvents, pour lesquels, vu les conditions où ils se trouvent, il est impossible d'exécuter ces chants si longs et si pleins d'artifices. Et ce besoin de chants plus simples et plus courts ne date pas d'hier (3). »

Une autre particularité du chant des manuscrits, ce sont les suites de plusieurs notes à l'unisson sur la même syllabe. On trouve, il est vrai, quelquefois, dans nos livres, des notes

1. The Sacrum Gradual and the gregorian *Antiphonale Missarum*, by Walter Howard Frere, M. A. pp. x-xi, London, Bernard Quaritch, 1895.
2. *Op. cit.*, pp. xvii-xviii.
3. *Loc. cit.*

doubles, principalement sur la pénultième avant les pauses; c'est ce que les Anciens appelaient *pressus*. Mais, dans les manuscrits, ce ne sont plus seulement deux notes, mais trois, cinq ou même sept, qui se trouvent sur le même degré et qui, selon la pratique ancienne, devaient être répercutées, vibrées ou détachées. Y a-t-il là quelque chose de vraiment beau et d'artistique qui mérite d'être admiré (1)? Cependant, tandis que les éditeurs de Reims et Cambrai avaient eu le bon goût de renoncer à ces notes répétées, aujourd'hui on ne nous fait grâce d'aucune répercussion. C'est comme si un architecte, ayant à construire une église gothique, s'amusait à reproduire tous les ornements grotesques qui abondent dans les édifices du moyen âge, ou si un sculpteur copiait la lourdeur de pose, les défauts de modelé qui sont caractéristiques des statues de cette époque. Ce serait peut-être de l'archéologie, mais à coup sûr ce ne serait pas de l'art.

Ah! certes, les correcteurs du XVIe siècle ont eu cent fois raison d'abréger ces vocalises sans fin et de supprimer ces chevrotements puérils, et en cela ils ont fait preuve de bon sens et de goût. Le chant qu'il nous ont donné n'est pas parfait, sans doute, pas plus que le chant des manuscrits ; mais, qu'on l'examine en dehors de tout parti pris, et l'on sera forcé de reconnaître qu'il n'est pas si pitoyable que d'aucuns veulent bien le dire.

Qu'il y ait dans les nouveaux offices, surtout dans ceux qui ont été composés depuis le commencement du siècle, des pièces qui dénotent de la part de ceux qui les ont adaptées une ignorance complète des formules et de la tonalité grégorienne, nous n'avons pas de peine à l'admettre ; mais que l'on étudie la partie ancienne, œuvre des premiers correcteurs, le Propre du Temps, le Commun des Saints et la partie primitive du Propre des Saints, et l'on y trouvera quantité de pièces fort belles, arrangées avec une connaissance remar-

1. M. le chanoine S. Morelot, parlant de la pratique des notes vibrées ou répercutées, dit : « Loin de lui donner place à l'église, on devrait la proscrire, même au théâtre, tant elle est barbare et prétentieuse. Faire goûter de pareilles choses aux musiciens de notre génération me paraît une entreprise non moins chimérique que le serait celle de proposer à l'admiration d'un auditoire occidental les chants orientaux qui ont pourtant leurs *dilettanti* là où ils sont en usage, comme ceux dont nous parlons avaient sans doute les leurs au Xe siècle auquel on voudrait nous ramener. » (L'Archéologie grégorienne et les réformes du plain-chant. *Musica sacra* de Toulouse, novembre 1899, page 133.)

quable des formes propres à l'art grégorien, où la mélodie rend avec beaucoup d'expression les sentiments exprimés par le texte ; et l'on ne dira plus que c'est un chant barbare, comme si les évêques et les synodes qui en ont prescrit l'usage n'avaient pas le sentiment des convenances et auraient adopté pour le service de leurs églises un chant indigne de servir au culte divin.

Nous sommes heureux de pouvoir apporter encore à l'appui de notre sentiment le témoignage du R. P. Dom Kornmüller qui, à la science de l'archéologue, joint un talent remarquable comme compositeur de musique religieuse. « On loue, il est vrai, dit-il, la valeur et la facilité des mélodies anciennes comparées aux chants abrégés modernes. Mais les notions de perfection et de beauté sont des idées très relatives, et le jugement, là-dessus, n'est que trop souvent influencé par l'habitude ; en outre, on ne saurait contester que l'on estime facilement ses propres ouvrages plus haut que ceux d'autrui. Pour nous, le défaut de perfection consiste en ce que les mélodies anciennes ne sont pratiquement exécutables que pour un nombre infime de chœurs. Quant à la valeur, les chants les plus modernes ne le cèdent point aux anciens ; cette valeur s'est toujours affirmée, même au congrès liturgico-musical d'Arezzo ; et en quoi pourrait-on prouver qu'ils ne répondent pas à la dignité du culte ? Pour ce qui est encore de la facilité des chants anciens, tout enfant sait que cinq à six notes sont plus faciles à chanter que vingt, trente, quarante, et le grand nombre de petits groupes et de figures qui se suivent dans les neumes et les jubilations de l'édition de Dom Pothier trouble plutôt l'œil, au lieu d'en faciliter la lecture.

« La prévention et la passion ont à ce point obscurci la vue des hommes de l'opposition, qu'ils ne voient que du *bon* dans leurs livres, que du *mauvais* et du vil dans l'édition officielle (1) ».

M. le chanoine Stéphen Morelot, dont nous déplorons la perte récente, écrivait dernièrement, dans un article qui restera comme son testament artistique : « Malgré tout ce que peuvent gagner ces antiques cantilènes à une exécution intelligente et soignée, je suis convaincu que, à quelques exceptions près, leur procédé est trop différent de ce que compor-

1. *Loc. cit.*

tent nos exigences actuelles en fait de mélodie, pour qu'on puisse nous les faire goûter. Si les anciens pouvaient trouver du charme à ces tautophonies où la voix évolue sans cesse sur le même degré, elles ne peuvent que nous paraître insipides (1). »

D'ailleurs, il ne faut pas se lasser de le répéter, à l'encontre des partisans exclusifs du chant des manuscrits, qu'ils voudraient nous imposer comme le seul conforme à l'esprit de l'Eglise : la revision et l'abréviation des mélodies dites grégoriennes, opérée au XVIe siècle, a été faite par l'ordre formel du Saint-Siège, dans le but déclaré de les ramener à une forme plus appropriée et plus simple, de telle sorte qu'elles puissent être facilement apprises et adoptées par tous ceux qui s'adonnent au chant religieux (2).

C'est ce chant abrégé qui seul est déclaré *authentique* et *légitime*, le seul dont se sert l'Eglise romaine (3). Et l'on a l'audace de parler de *falsifications éhontées* (4), ce qui s'applique évidemment au Saint-Concile de Trente qui a recommandé la réforme du chant liturgique, au Pape Pie IV qui a donné l'ordre de l'entreprendre, aux Souverains Pontifes Paul V, Pie IX et Léon XIII qui l'ont approuvée ! Sont-ce bien des catholiques qui ont l'effronterie d'écrire de pareilles choses ? Ah ! s'il y a *falsification*, c'est bien plutôt de la part de ceux qui ont la prétention de nous donner, comme le pur chant de saint Grégoire, des mélodies qui n'en reproduisent *ni la note ni le rythme*.

Sous sa forme abrégée, le chant actuel se rapproche sans doute plus sensiblement du chant primitif que non pas le

1. *Musica Sacra* de Toulouse, *loc. cit.*

2 Cum juxta vota Sanctæ Tridentinæ Synodi, Pius IV Pontifex Maximus aliquot S. R. E. Cardinales reformationi liturgici cantus præfecisset, omnem hi curam adhibuere, ut cantus ejusmodi ad *aptiorem simplicioremque* formam reduceretur, et ita ab omnibus divinæ psalmodiæ operam dantibus recipi adoptarique facile posset. (Décret *Romanorum Pontificum*, du 10 avril 1883, confirmé par S. S. Léon XIII le 26 avril.)

3. Eam tantum uti *authenticam* Gregoriani cantus formam atque *legitimam* hodie habendam esse, quæ, juxta Tridentinas sanctiones, a Paulo V, Pio IX sa. me. et Sanctissimo Domino Nostro Leone XIII, atque a Sacra Rituum Congregatione, juxta Editionem nuper adornatam rata habita est et confirmata, utpote quæ unice eam cantus rationem contineat, qua Romana utitur Ecclesia. (Décret *Quod. S. Augustinus*, confirmé par S. S. Léon XIII le 7 juillet 1894.)

4. *Tribune de Saint-Gervais*, août 1899, p. 194.

chant des manuscrits, sur lequel, dans le cours des âges, sont venus s'amonceler des ornements multiples. Et puis, le chant de l'Eglise ne doit pas être l'apanage de quelques maîtrises privilégiées ou de rares monastères. C'est le chant de tous, qui doit être à la portée des plus humbles lutrins de village, aussi bien que des chœurs exercés des Cathédrales.

Or, comment veut-on que nos chantres puissent arriver à rendre d'une manière supportable ces interminables vocalises, ces ornements recherchés, dont l'exécution était jadis confiée aux voix jeunes et fraîches des diacres ou des lecteurs, élevés à l'ombre des basiliques et exercés dès leur plus tendre enfance à la pratique des chants sacrés, comme nous l'apprend le *Liber Pontificalis* ?

Si l'exécution n'est pas parfaite, ces passages n'ont plus de sens musical et deviennent fatigants et insipides à entendre (1). Puis aujourd'hui, dans la plupart de nos églises, on trouve le chant trop long et l'on abrège autant que l'on peut. Aussi, là où l'on suit le chant des manuscrits, pour ne pas prolonger les offices « on s'est appliqué à chanter les « notes avec une rapidité indécente, qui ne permet plus ni « de bien entendre chaque syllabe, ni de saisir et de goûter « la mélodie (2). »

« Quelles étrangetés d'allures et d'effets, dit à son tour Mgr l'Evêque de Châlons ! C'est comme une course échevelée de sons qui se pressent, *s'appellent* peut-être, mais n'ont guère le temps de *se répondre*. On dirait, à chaque instant, qu'ils vont perdre haleine, et la phrase ne finit qu'en tombant d'inanition. Il s'agit bien pour les adeptes de cette méthode, de distinguer le degré des solennités, le caractère des tons, le genre et le sens des cantiques : ils disent tout de même, avec une désespérante monotonie; et vous ne savez plus bien à les entendre, *si le psaume tressaille, pleure ou prie* (saint

1. Les Pothiéristes, eux-mêmes, ont reconnu la nécessité d'abréger le chant. « Le principal obstacle à la restauration complète du plain-chant, écrivait Dom Laurent Janssens en 1891, me semble être sa richesse même, *à cause des difficultés énormes que présente une exécution délicate*. » Aussi, leurs journaux, en France et en Belgique, ont-ils, à plusieurs reprises, réclamé une édition simplifiée du *Liber gradualis*. Pourquoi une édition abrégée, puisqu'il en existe déjà plusieurs, et d'excellentes, approuvées par les conciles et les évêques, et autorisées par Rome ?

2. Décret synodal de Mgr l'Evêque de Metz. Revue ecclésiastique de Metz, mai 1898, page 245.

Augustin). On nous dit, il est vrai, que très peu de gens peuvent comprendre la méthode et en user justement, et qu'il faut, pour cela, une étude et un art consommé. Mais qu'est-ce qu'une manière de chanter qui est réservée à une élite, lorsque les chants doivent être à la portée et à l'usage de tous? *Abeat !...* aurait dit Bossuet (1). »

Mais la question d'exécution ne doit pas nous arrêter; nous n'examinons pas en ce moment comment il faut chanter, mais bien ce qu'il faut chanter. Beaucoup de gens ont le tort de confondre le chant et l'exécution. Parce qu'ils ont entendu certains chantres, dépourvus de toute éducation artistique, marteler notre plaint-chant en donnant un coup de gosier à chaque note, ils en concluent que le chant de nos éditions est détestable ; tandis que, ayant entendu exécuter le chant de Dom Pothier par des voix fraîches et bien exercées, ils décident *a priori* que ce chant est de beaucoup supérieur aux autres. C'est confondre deux choses tout à fait distinctes. La mélodie la plus simple et la plus ordinaire, chantée par un artiste, fera beaucoup plus d'effet qu'un chant mieux composé, plus beau peut-être, mais exécuté sans goût et sans expression. Qui de nous ne l'a pas expérimenté bien des fois?

Au Congrès d'Arezzo, l'exécution des chanteurs de Ratisbonne, « exécution que l'on peut sans exagération appeler parfaite, fut unanimement approuvée » ; le chœur de Dom Pothier, au contraire, « n'atteignit pas à cette prononciation

1. Lettre circulaire et ordonnance de Mgr Latty, évêque de Châlons. (14 décembre 1897). — Un savant religieux, qui est en même temps excellent musicien, voulant se rendre compte par lui-même de l'effet produit par le chant bénédictin, est allé, le jour de la Toussaint, assister aux offices de l'église Saint-Joseph, de Marseille, dont la maîtrise, dit-on, exécute ce chant suivant la vraie méthode de Solesmes. Voici ce qu'il nous écrivait à la date du 4 novembre: « Quant à leur plain-chant, on l'a bien caractérisé. Oui, ce sont des gens qui marchent avec des souliers trop étroits ; chaque caillou leur fait pousser un coup de voix. Aussi, sont-ils pressés d'arriver ; c'est pourquoi ils ne font pas de pauses. Leur exécution est *antiartistique* au suprême degré. Dans la neume de l'*alleluia* qu'ils ont chanté, il y a, en commençant, un groupe de six notes qui se répète deux fois de suite. Mais, comme Dom Pothier n'a pas mis de barre, ils ne distingueront pas, même par un léger repos, ces deux répétitions qui se suivront à notes égales, absolument comme un épicier qui déviderait deux mesures de corde, ou un charcutier qui vendrait deux aunes de boudin. Et l'on dit: « Que c'est beau, le chant bénédictin ! Et partout on intrigue en leur faveur ! »

et à cette articulation parfaites, que l'on avait justement admirées dans la *schola* de M. Haberl (1). » Celui qui parle ainsi est, remarquez-le bien, un pothiériste convaincu.

De même, à la dernière assemblée de la *Cœcilia-Verein* qui vient d'avoir lieu à Münster et où l'on a exécuté le plain-chant de l'édition officielle, « un prêtre de Montpellier, qui avait entendu la Société de Saint-Gervais de Paris, tout en faisant l'éloge de cette société, disait qu'il n'y avait rien de comparable à ce que l'on avait entendu exécuter à Münster (2). »

On a tellement faussé l'opinion publique par les réclames les plus extravagantes que bien des personnes se figurent qu'il ne peut y avoir absolument rien de bon en dehors des livres de Solesmes. C'est ainsi qu'un écrivain de renom, ayant entendu chanter les *Kyrie*, *Gloria* et *Credo* par les Bénédictines de la rue Monsieur, s'extasie sur la beauté des chants de saint Grégoire, reconstitués par Dom Pothier. sans se douter que ces mélodies sont de plusieurs siècles postérieures à ce grand Pape et qu'elles se retrouvent, presque note pour note, dans nos éditions modernes (3). »

Ceci nous rappelle l'histoire d'un certain chanoine d'Orléans, qu'on entendit s'exclamer un jour à Saint Gervais : « Comme c'est beau cette musique de Palestrina ! » Or, savez-vous de quel morceau il disait cela? de l'*Ave verum* de Mozart!...

Mais admettons, — ce qui n'est pas — que le chant des manuscrits soit vraiment celui de saint Grégoire, et, qu'au point de vue artistique, il soit préférable à celui des éditions modernes, sera-t-il licite d'y revenir? Assurément, non!

Le Congrès d'Arezzo, en 1882, avait formulé les vœux suivants : 1° Que les livres de plaint-chant en usage dans les églises soient rendus, à l'avenir, aussi conformes que posible à l'ancienne tradition du chant grégorien ; 2° que l'on accorde les plus larges encouragements et la plus grande diffusion aux études et aux ouvrages théoriques, déjà parus ou à paraître, pour remettre en lumière et pour rétablir l'ancienne tradition du chant liturgique.

Or, sait-on ce que Rome a répondu? « Les vœux ou

1. *Musica Sacra* de Gand, 1883, pp. 50 et 65.
2. Courrier de saint Grégoire. oct. 1899.
3. Huysmans, *En route*.

« demandes formulés l'année dernière par le Congrès « d'Arezzo et adressées par lui au Siège Apostolique, con- « cernant le retour du chant liturgique grégorien à « l'ancienne tradition, pris dans leur teneur, ne peuvent être « acceptés ni approuvés (1). »

Et Rome a d'excellentes raisons d'agir ainsi. Toutes les fois qu'il prendra fantaisie à un archéologue d'exhiber un manuscrit quelconque en nous disant : Voilà le vrai chant de saint Grégoire, faudra-t-il que l'Eglise laisse de côté ses livres de chant traditionnel pour adopter ce chant nouveau, surtout quand la science ne s'est pas encore prononcée en sa faveur et que des érudits de tous pays, voire même des Bénédictins, n'en admettent pas l'authenticité ?

On se met donc en opposition directe avec les décisions formelles de l'Eglise quand on abandonne le chant en usage pour prendre celui des manuscrits.

En résumé, les raisons alléguées par les partisans de ce chant n'ont aucune valeur ; car : 1° Le chant des manuscrits, n'est nullement *authentique*, en ce sens qu'il ne représente ni le chant primitif de l'Eglise, ni même celui en usage à l'époque de saint Grégoire. Chaque manuscrit ou groupe de manuscrits ne nous donne que le chant d'une école particulière, puisqu'ils varient d'un pays à l'autre.

2° Ce chant, de l'aveu même de ses partisans, est impraticable pour le plus grand nombre, à cause de sa longueur et de ses ornements compliqués.

3° Il n'est en aucune façon supérieur à celui des éditions modernes qui, au contraire, par sa simplicité, se rapproche beaucoup plus du chant de l'église primitive ; tandis que cet amoncellement de notes et de formules qu'on trouve dans les manuscrits, grégoriens ou ambrosiens, semble être l'œuvre d'un âge de décadence artistique.

4° En adoptant la notation d'une époque où le rythme du chant liturgique était totalement oublié, les Bénédictins ont rendu impossible l'exécution de ce chant suivant la tradition ancienne et l'ont réduit à l'état d'un corps sans âme.

1. Vota seu postulata ab Aretino Conventu superiore anno emissa, ac Sedi Apostolicæ ab eodem oblata pro liturgico cantu Gregoriano ad vetustam tradftionem redigendo, accepta uti sonant, recipi probarique non posse. (Décret *Romanorum Pontificum*.)

5° Une partie considérable de leurs livres est d'origine relativement moderne et les chants les plus usuels diffèrent à peine de ceux de nos éditions.

6° Enfin, ce chant n'est pas autorisé par l'Eglise pour l'usage liturgique (1).

Il faut donc s'en tenir au chant que l'Eglise approuve ou autorise et s'efforcer de le bien exécuter : car le plus grand nombre ne juge de la beauté et de la valeur d'un chant que par la manière dont il est rendu.

L'Eglise n'interdit nullement aux savants et aux archéologues de poursuivre leurs études et de publier le résultat de leurs recherches, elle les y encourage même (2); mais elle se réserve le droit de déterminer exclusivement le chant qui doit servir aux fonctions liturgiques. Ce droit est incontestable : elle l'a toujours exercé, au moins depuis le VIIIe siècle. Si plus tard une nouvelle réforme est nécessaire, Rome, prenant en considération les découvertes certaines de l'archéologie et les aspirations des fidèles, saura bien, quand le besoin s'en fera sentir, perfectionner l'œuvre du pape Paul V ; mais ce n'est pas à de simples particuliers, ni même aux ordres religieux, encore moins à des *sociétés laïques*, qu'il appartient de tracer à l'Eglise la voie qu'elle doit suivre; tout au plus, peut-on à l'exemple du R. P. Dechevrens, dont le savoir et la modestie sont au-dessus de tout éloge, « préparer les matériaux, si jamais il plaît à la Sacrée Congrégation des Rites de reviser l'édition actuelle d'après les meilleures données de l'histoire et de la science musicale (3). »

On eût obtenu de meilleurs résultats si, suivant la parole du R. P. Bénédictin Dom Kienle, « la question eût été agitée *avec plus de sens religieux et de modération et avec moins*

1. Nec consilium Nostrum fuisse opus Gradualis Nobis oblati ad Liturgiæ Sacræ usum approbare. (Bref de S. S. Léon XIII à Dom Pothier, 3 mai 1884).

2. Quamvis enim ecclesiastici cantus cultoribus integrum liberumque semper fuerit ac deinceps futurum sit, eruditionis gratia, disquirere quænam vetus fuerit ipsius ecclesiastici cantus forma, variæque ejusdem phases, quemadmodum de antiquis Ecclesiæ ritibus ac reliquis Sacræ Liturgiæ partibus eruditissimi viri cum plurima commendatione disputare et inquirere consueverunt. (Décret *Quod Sanctus Augustinus*, 7 juillet 1894.)

3. Lettre du 15 juillet 1899. (*Avenir de la Musique sacrée*, septembre 1899, p. 159).

d'étourderie (1) ». Mais, avec une intolérance qui ne devrait se rencontrer que chez les sectaires, on a cherché à imposer à tous un chant que l'Eglise rejette et condamne; on a déversé l'outrage et l'injure sur ceux qui demeuraient soumis à ses prescriptions; on n'a pas même épargné les chefs de la hiérarchie ecclésiastique qui les ont formulées; on a fait appel à toutes les voix de la presse, même la moins orthodoxe, pour prêcher la révolte contre les décisions de Rome; on a eu recours à l'intervention du pouvoir civil pour les faire annuler; on a usé de tous les moyens pour propager et colporter à travers nos diocèses ces livres dont le clergé ne voulait pas, et l'on a transformé une question de science et d'art religieux, qui touche de si près à la liturgie, en une querelle de boutiquiers et de marchands.

Qu'a-t-on gagné par l'emploi de pareils procédés? Le chant qui, selon saint Basile, doit « ranimer la charité des hommes de bien et, comme un lien de concorde, unir toutes les voix dans une même symphonie », est devenu, au contraire, grâce à ces intrigues éhontées, un ferment de haine et de dissensions sans fin.

Il est temps de mettre un terme à ces agissements scandaleux et de laisser désormais à l'autorité suprême le soin de régler tout ce qui touche au service divin. Que chacun se soumette, sans arrière-pensée, à ses décisions souveraines, et nous verrons bientôt se réaliser ce que dit si magnifiquement saint Ambroise : « le chant sacré ramener la tranquillité dans les âmes, être l'arbitre de la paix, calmer les pensées de tumulte et de violence, réprimer l'effervescence et l'excitation des esprits, mettre un frein à la licence, faire naître l'amitié, réconcilier les dissidents et rétablir la concorde entre les ennemis. »

J. Dupoux.

1. Gregor. Blad, 1887, p. 23.

Le Gérant : A. GABERT.

IMP. NOIZETTE ET Cie. 8, RUE CAMPAGNE-1re, PARIS.

LA

Rythmique Intuitive

Messieurs,

Nous nous retrouvons aujourd'hui pour la cinquième fois au début d'une année scolaire qui, dans ma pensée, doit être féconde en résultats.

Le sujet que je me propose d'aborder ayant un double objectif historique et théorique, il va de soi que les conclusions à formuler pourront à l'occasion faire aiguiller la pratique de l'art musical sur une voie où elle n'a pu s'engager quant à présent.

Je rappellerai tout d'abord en quelques mots les lignes principales des sujets que nous avons passés en revue au cours des quatre dernières années.

I. En fin d'année 1902, la *question grégorienne* battait son plein. Les discussions les plus vives étaient soutenues de tous côtés par des adversaires mieux intentionnés que connaisseurs des faits de la cause. Sur le terrain de la science archéologique, on attendait une solution du débat, on l'attend encore.

Aucune direction n'était apportée dans les sphères ecclésiastiques en vue d'élucider le côté scientifique de la restauration projetée. On s'y déclarait satisfait d'un mieux proposé par une école qu'il est inutile de désigner plus clairement. En réalité, malgré les assuran-

ces formulées par la presse catholique, cette restauration, prétendûment attendue et désirée par tous les musiciens d'église, était complètement indifférente à la masse des fidèles.

Sans m'occuper de cet état d'esprit, je concluais au rejet sans plus d'examen de tous les systèmes mis en avant depuis cinquante ans; cet examen, fait et bien fait, ayant démontré l'inadmissibilité de tous ces systèmes, soit historiquement, soit pratiquement. Et j'ai établi que ce fameux plain chant dit grégorien actuel n'était que le résidu d'un art très vivant, non latin, mais oriental, vocalisé avec excès, en opposition manifeste avec toutes nos aspirations occidentales considérées comme aspirations de race.

N'entamons pas de nouveau cette discussion rétrospective (1).

II. Dans notre seconde année, nous avons étudié l'évolution historique du chant oriental importé en occident. Et j'ai fait remarquer que la question grégorienne avait une portée beaucoup plus haute que celle d'une restauration pratique d'un genre de musique confiné dans les églises.

En effet, c'est dans cette importation que nous trouvons la cause majeure de l'évolution de la musique occidentale — jusque-là en enfance et de caractère populaire

(1) Voir notre opuscule « *La Science musicale traditionnelle* » (Mirvault, éditeur, 69-71 R. au pain, Saint-Germain-en-Laye, S & O).

— vers une forme plus réellement et plus librement musicale, celle dont l'école dite palestrinienne a représenté le sommet momentané. Et les conséquences de cette évolution sont immenses, puisqu'elles aident à relier le passé au présent; ce que l'hypothèse d'un plain chant, « *admis comme forme d'art originale* », ne saurait permettre.

III. Dans une troisième année (03-04), nous avons parcouru point par point le domaine de la rythmique grecque. C'était remonter plus haut le cours d'un *affluent* du grand fleuve musical. Et j'ai fait ressortir que l'apport rythmique grec ne s'est jamais mélangé à l'apport mélodique oriental. Les deux apports ont formé ce fleuve musical dont nous parlons allégoriquement.

Après un long cours opéré comme de conserve et bord à bord pendant des siècles, une sorte de Sahara inculte — le XIe siècle, siècle de ruines — s'est opposé à la marche collective de nos affluents. Un delta s'est formé, dans l'une des branches duquel s'est écoulé l'affluent rythmique grec aussitôt canalisé dans l'art musical mesuré, tandis que, dans une autre branche, s'épanchait l'affluent mélodique oriental, dès lors abandonné à lui-même et voué à se perdre dans les marécages ... du plain chant informe du XIIe siècle. Au XVe siècle, l'école franco-flamande devait tenter de tirer une dérivation de cet art en stagnation, et l'école y a réussi pleinement, puisqu'elle a produit l'art dit palestrinien.

Revenons à la rythmique grecque. Nous avons fait observer à son sujet que, faute par les anciens d'avoir

su discerner la base véritable sur laquelle le rythme pouvait s'appuyer, la musique de l'antiquité était condamnée par les légistes et par les savants, à tourner dans un cercle infranchissable de formules clichées, rivées à des formules poétiques que l'on n'a pu varier autant qu'on l'aurait désiré ; et ce, parce que d'une part, la musique ne pouvait se développer librement elle-même, (étant condamnée à ânonner des mètres poétiques), parce que d'autre part, la poésie ne pouvait s'élever à l'aide de ses propres moyens, étant condamnée elle-même à tourner en cercle dans un certain nombre de formules de membres rythmiques.

En vous donnant ces différentes démonstrations, c'était, de ma part, vous inciter à conclure qu'il y avait, dans l'histoire de la musique, *autre chose* que ce fatras pédantesque et fastidieux des légendes plus ou moins déformées par l'imagination vagabonde des critiques d'art de l'époque.

IV. L'an dernier enfin, (1904-1905) quittant ces brumes de l'antiquité, j'ai fait un saut de 22 siècles, en vous transportant dans l'art classique et lyrique moderne du XIXme siècle. Là, nous avons analysé des œuvres modernes en utilisant les notions scientifiques de l'antiquité tel que l'ombre d'Aristoxène, évoquée par nous les eut analysées dans une séance de spiritisme si fort à la mode, il y a quelque temps.

Il est donc clair pour tous, Messieurs, que, au cours de ces quatre années, l'idée dominante qui m'a guidé, a été, bien que j'y aie mis tous mes soins, non pas tant

d'élucider les principaux points scientifiques que j'abordais par *grands ensembles*, que de faire naître dans votre esprit, cette simple remarque : *Il y a dans la science musicale comme dans l'histoire de l'art musical, bien autre chose et tout autre chose que ce qui traine de lieux communs délayés de dictionnaires en dictionnaires, et de revues en revues.* Et ceci m'amène à notre sujet de cette année : *La rythmique intuitive.*

*
* *

J'ai toujours employé une autre locution : la *rythmique humaine.* Toute réflexion faite, celle de *rythmique intuitive*, me paraît préférable. Quel que soit l'adjectif, la chose envisagée ne change pas et la définition que je vous en ai donnée subsiste; c'est la perception intime et très nette du cadencement rythmique fondamental de toute composition musicale, considérée dans son gros œuvre et non dans les détails de son ornementation.

Ce rythme est ressenti par l'homme primitif comme par l'homme cultivé, et traduit, par l'un comme par l'autre, soit en gestes mesurés et coordonnés entre eux, soit en sons articulés, groupés suivant le sens intuitif par l'homme primitif, et, par l'homme cultivé, suivant les lois d'un codex théorique rédigé après analyse de l'ensemble des faits rythmiques intuitifs dûment constatés, savoir : le groupement des sons d'abord en unités de mesure, et de celles-ci en membres de phrases dans l'agencement desquels l'intuition d'un équilibre, nécessaire entre toutes les parties, a joué, tant au début que plus tard, le plus grand rôle.

Cette intuition a produit le rythme musical, celui des arts plastiques, celui de la poésie et enfin le rythme oratoire de la déclamation.

*
* *

Mais tous les hommes possèdent-ils donc le même sens intuitif fondamental du rythme ?

Pour répondre à cette question — qui, selon l'intention qui l'aurait dictée, pourrait devenir très captieuse — il est bon d'en pénétrer les sous-entendus sous peine de s'égarer sur une voie sans issue.

Exemple : chercher à pénétrer la nature du sens rythmique de Debussy comparé à celui de Wagner, de Wagner à Mozart, de Mozart à Bach, de Bach à Palestrina, de Palestrina à Pindare et à Homère, ce serait commencer l'analyse par le sommet, en considérant des œuvres *finies*, révélatrices, par leurs formes extérieures, du goût personnel à leur auteur, mais surtout d'un goût développé par une éducation musicale, soignée plus ou moins.

Il y a lieu, en conséquence, de séparer l'intuition première, latente, de l'éducation professionnelle, qui toutes deux réunies, fondues en une seule technique, constituent la personnalité musicale « achevée » de l'auteur.

C'est donc au-dessous des ornements de toute nature, qui, rythmiquement et mélodiquement, concourent à la richesse de l'œuvre étudiée, qu'il faut descendre très profondément pour découvrir l'ossature rigide supportant le monument dans toutes ses parties.

Or, MM. je ne crains pas de mettre en fait que, dans l'état actuel de l'enseignement musical, et, plus encore, de la pratique de la composition musicale, il est radicalement impossible d'analyser une œuvre musicale quelconque si l'on ne s'est initié, au préalable, aux procédés techniques de dissection tels que je les ai lentement déduits par une étude, que je crois impartiale, des théories rythmiques de l'antiquité appliquées à la composition moderne.

C'est ainsi que, considérant :

1° que nos œuvres les plus travaillées sont écloses sans autre règle technique que celle de l'expérience professionnelle acquise par leurs auteurs — peu importe par quelle voie ; 2° que ces œuvres sont solidement charpentées et par cela même favorablement impressionnantes à l'audition ; on trouve dans ces deux faits la preuve la plus évidente du rôle capital joué par l'intuition rythmique dans l'élaboration et la mise sur pied du monument musical, à l'insu de son auteur. Et ceci, aussi bien pour une œuvre telle que Parsifal ou Pelléas et Mélisande que pour les œuvres qui végètent dans les bas-fonds de la pratique musicale.

Le compositeur de notre époque est une synthèse vivante de vingt-cinq siècles de tâtonnements douloureux, intellectuellement parlant : ceux qui parmi vous ont l'habitude de tenir la plume de l'écrivain me comprendront. Actuellement c'est l'enthousiasme éveillé par *un* sujet qui parait le plus puissant levier de l'inspiration. Dans l'antiquité, autant que j'en juge du

moins, c'est plus l'enthousiasme suscité par l'art, considéré dans son universalité, qui parait avoir été le levier similaire. Aujourd'hui on vante les mérites d'*une* œuvre, autrefois c'étaient les bienfaits de *la* culture musicale en général. Aujourd'hui l'art musical n'est estimé qu'à proportion des jouissances esthétiques qu'il procure, autrefois il était regardé comme une sorte de sacerdoce à exercer.

Toutefois à quelque époque que l'on cherche à pénétrer la personnalité d'un compositeur, deux facteurs de production se révèlent en elle ; l'*intuition* et l'*éducation*, distinctes analytiquement, mais indissolublement unies dans la production d'une œuvre quelconque.

L'*intuition* donne les limites du cadre à remplir ; l'*éducation* met au point la réalisation du rêve.

Ici encore l'intuition de l'eurythmie et de l'équilibre sera l'architecte souverain.

*
* *

Reportons-nous au premier type connu d'une littérature travaillée rythmiquement : C'est l'épopée homérique.

Le rythme est une succession de mesures modernes à deux temps. Peu importe le mode de notation que l'on adoptera 2/8, 2/4, 2/2.

Le vers hexamètre épique contient six mesures (*métra*) fixes dont les composants sont des dactyles (1 longue + 2 brèves) ou des spondées (2 longues).

Rythmes enfantins s'il en fut et que nous retrouvons au début chez tous les peuples de l'univers, même et

surtout chez les moins avancés en culture intellectuelle, — conséquemment en culture littéraire.

Si l'on réfléchit qu'Homère a composé l'*Iliade* et l'*Odyssée* — c'est-à-dire des milliers de vers — en ne se servant que de ces deux rythmes enfantins, limités à une vingtaine de combinaisons; si l'on veut bien se rendre compte que les antithèses sont innombrables entre les situations pathétiques, lyriques ou dramatiques, peintes par Homère, on sera bien obligé — *si l'on s'en tient uniquement aux apparences* — de conclure qu'il se cache derrière cette pénurie de moyens rythmiques une raison de fait qui prime toute autre.

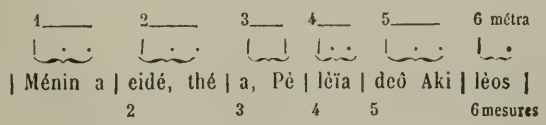
Je la définirais : la pratique *en apparence* enfantine et primesautière d'un type musical révélateur d'un état rudimentaire de culture musicale intuitive, sans plus.

En effet, jugeons-la d'après ses procédés. Rythmiquement, comment le trouble pathétique de ces situations heurtées se traduit-il dans le vers épique?

Par une simple combinaison d'un plus fréquent emploi de mètres dactyliques dans les moments d'exultation, et de mètres spondaïques dans les circonstances plus graves.

1° Exultation : *(Rythme vif en dactyles).*

Chante, o déesse, la colère d'Achille fils de Pelée, etc. (*Iliade* ch. I, v. I.)



2° Mystère : *(Rythme contenu, spondées).*

Les heures délièrent (du joug) les chevaux à la belle crinière (*Iliade*, ch. III, v. 432).

1 2 3 4 5 6 métra

| Thèsin | d'ôrai | men lu | çan cal | litrikas | ippous |

1 2 3 4 5 6 mesures

Virgile, un millier d'années plus tard écrivait son *Enéide* suivant les mêmes procédés.

Exultation :

1 2 3 4 5 6 mèt.

| Arma vi | rumque ca | no Tro | jae qui | primus ab | oris |

1 2 3 4 5 6 mes.

Mais voici deux vers consécutifs qui représentent exactement les mêmes agencements rythmiques que ceux des deux vers homériques cités plus haut. La peinture de la situation dramatique y apparait plus frappante encore :

1° Cataclysme. (*Enéide* L. II, v. 250) rythme impétueux :

1 2 3 4 5 6 mètres

| Vertitur | intere | a cœ | lum etru it | ocea | no nox |

1 2 3 4 5 6 mesures

2° Calme effrayant, mystérieux (*En.* L. II, v. 251) rythme élargi, majestueux :

1 2 3 4 5 6 mètres

| Invol | vens um | bra ma | gna ter | ramque po | lumque |

1 2 3 4 5 6 mesures

*
* *

Ouvrons une parenthèse nécessaire. Le vers hexamètre ayant été adopté, quelles raisons techniques militaient en faveur de cette adoption ?

Puisque la langue grecque possédait une accentuation tonique qui, par elle-même, était une embryon de musique et de rythme, il faut bien admettre que, pour n'avoir pas tenu compte de cette accentuation mélodique, le cerveau du poète compositeur a dû être plus influencé par un cadre musical préexistant que par la rythmopée embryonnaire du langage courant.

Or, si nous ne tenons compte ici que de la loi des nombres, appliquée de la partie « unité » au tout «membre », l'unité étant du *genre binaire* dit *égal*, l'extension au membre du principe des rapports proportionnels fera naître un membre de *quatre* mètra dactyliques, répartis en 2 et 2 et ressortissant au même *genre égal*, et non un membre de six mètra.

Notre hexamètre sort donc du cadre naturel intuitif, de l'observation duquel est issue la loi de l'étendue des membres. Mais notons au passage combien ce rythme de quatre metra (notre phrase carrée moderne) est alerte et peu en rapport avec l'ampleur du sujet traité par le poète.

Admissible dans certains chœurs de la tragédie — où il est nécessaire de créer un mouvement scénique simple

— en est-il de même dans une œuvre épique de longue haleine où la déclamation pompeuse doit avoir tout le temps voulu de mettre en relief des épisodes brillants? Evidemment non. Il faut à cette déclamation pompeuse une période rompant les liens trop serrés d'une symétrie dont les points de repère rythmiques seraient trop rapprochés — comme de quatre en quatre métra.

Mais, de nouveau, ces points de repère reculés de six en six mètres dans l'hexamètre épique finiraient par apparaître comme trop rapprochés encore, si, pour en atténuer l'effet monotone, les *césures* usuelles *penthémimère et au trochée troisième*), n'intervenaient à temps pour scinder le vers en deux membres *à peu près égaux* (premier élément de variété).

Mais au point de vue du rythmique pur, caractérisé par la suite des frappés des mètra, ces deux membres sont rythmiquement égaux, puisque l'une et l'autre des deux césures usuelles ne se placent qu'après le troisième frappé des vers. C'est dire implicitement que le vers épique est divisé en deux membres de trois frappés chacun réalisant l'eurythmie d'égalité posée en principe dans le mètre dactylique choisi, et, dès ce moment, il apparaît qu'une *intuition rythmique ternaire*, *préalable*, a fait naître chacun des membres du vers épique. Un membre de trois unités mètres ressortissant obligatoirement au genre de rythme dit double de 2 : 1. Tout s'éclaire alors.

Dès Homère, et sans doute bien des siècles avant lui, l'intuition rythmique se révélait pratiquement sous les deux formes fondamentales : binaire et ternaire.

La forme binaire du rythme musical possède en elle-même les éléments du calme pathétique serein, mais non ceux du mouvement fébrile du pathétique lyrique vibrant qui est l'apanage de la forme ternaire.

Deux voies s'ouvraient donc devant Homère, pour réaliser son rêve :

1°. *Constituer des* MEMBRES RYTHMIQUES *ressortissant* AU GENRE BINAIRE *dit* ÉGAL , *composés de metra du* GENRE TERNAIRE.

C'eût été de sa part, employer des metra à allures rythmiques trop peu graves, et créer des membres rythmiques trop courts, pour la majesté relative du sujet tel qu'il en concevait la peinture.

2°. Inversement *constituer des* MEMBRES RYTHMIQUES *ressortissant au* GENRE TERNAIRE *dit* DOUBLE, *composés de metra du* GENRE BINAIRE.

Et c'est en effet ainsi qu'il a opéré, réalisant le summum de puissance pathétique : *dans le membre* par la division ternaire (2:1) de chacun d'eux ; *dans le mètre* par l'adoption du genre binaire essentiellement calme et majestueux (dactyle ou spondée) ; *dans le vers* en justaposant deux membres légèrement inégaux dans leurs composants et rompant ainsi avec tous les cadres rigides, monotones, des procédés rythmiqnes populaires dont la rigoureuse symétrie se retrouve partout, à toute époque, chez tous les peuples de la terre.

Ainsi conçu l'hexamètre était digne de figurer en première place dans la classification des genres nobles de la poésie antique. Aucun ne peut même lui être comparé pour l'ampleur du rythme.

L'intuition s'y révèle dans la coupe, l'éducation dans les composants choisis.

Nos érudits se sont livrés à une recherche des divergences présentées par les deux épopées, l'*Iliade* et l'*Enéide*, sous ce rapport des combinaisons métriques, et l'un d'entre eux, M. Masqueray, ayant analysé les cent premiers vers de chacun de ces poèmes, ce qu'il en dit mérite d'être pris en considération, en faveur même de notre thèse :

« Chez Homère, sur cent vers on compte jusqu'à « dix-neuf types différents, Virgile n'en a plus que qua- « torze. — Hexamètre à cinq dactyles : très fréquent « chez Homère, très rare dans Virgile. Hexamètre à « cinq spondées, rare chez Homère, plus fréquent « dans Virgile. — *Il suit de là que les formes les « plus communes chez l'un, sont justement celles « qui le sont moins chez l'autre. C'est que l'art des « deux poètes est tout différent ; l'un est spontané, « l'autre est réfléchi... Huit à dix siècles les sépa- « rent...* » (1)

On ne saurait mieux dire.

Retenez bien ceci : l'art des deux poètes est différent : l'un (celui d'Homère) est *spontané*, l'autre (celui de Virgile est *réfléchi !*

L'art d'Homère est spontané, c'est bien de la rythmique intuitive, et le système ayant fait ses preuves, Virgile l'applique avec réflexion, c'est de l'éducation.

---

(1) Masqueray. *Métrique grecque*, p. 42. (Klincksieck, Ed. Paris, 11, R. de Lille).

A égale distance entre Homère et Virgile — à peu près, car on ne sait au juste la date des épopées homériques, — Pindare a été le chantre inépuisable de situations lyriques tout aussi variées et grandioses que celles chantées par Homère. A-t-il jamais préféré le vers de l'épopée ? Non.

Est-ce donc que rythmiquement son sens intuitif était différent de celui d'Homère ? Non encore. Mais d'Homère à lui une évolution s'était faite dans l'art musical, qui avaitfait séparer, théoriquement, deux formes fondamentales intuitives, la forme binaire et la forme ternaire desquelles une troisième forme était issue. Contentons-nous de le dire et n'entrons pas aujourd'hui dans la définition technique. Pindare fit choix de la forme qui lui parut la mieux appropriée à son dessein. L'hexamètre épique avait une allure trop calme, trop égale ; il lui fallait autre chose : *Question d'intuition.*

Mais c'est surtout dans l'ornementation rythmique de son œuvre qu'il se révèle supérieur à ses devanciers. De plus, comme héritier des écoles précédentes (éolienne et dorienne), il avait à sa portée un arsenal rythmique infiniment plus riche de procédés aptes à soutenir les envolées désordonnées — en apparence — de son imagination surchauffée : *Question d'éducation.*

De même, Virgile, cinq cents ans plus tard, appartenant à un monde intellectuel particulier, reste libre de faire un choix *raisonné* dans les matériaux rythmiques légués par l'antiquité.

S'il s'arrête au vers de l'épopée, c'est, chez lui, *question d'intuition.* Mais sa langue maternelle n'a pas

cette fluidité syllabique que l'on remarque dans la langue grecque, et naturellement les rythmes des vers virgiliens se ressentent du changement d'idiome. *Question d'éducation*, et de milieu.

Un jour prochain nous retrouverons dans la poésie française toute entière, sous le couvert du nombre légal des syllabes composant chaque espèce de vers, des procédés intuitifs, mis au point par l'éducation, ayant pour but d'apporter dans le cadre fixe des vers une variété pathétique de même nature que celle que nous venons de signaler dans l'hexamètre rigide d'Homère ou de Virgile.

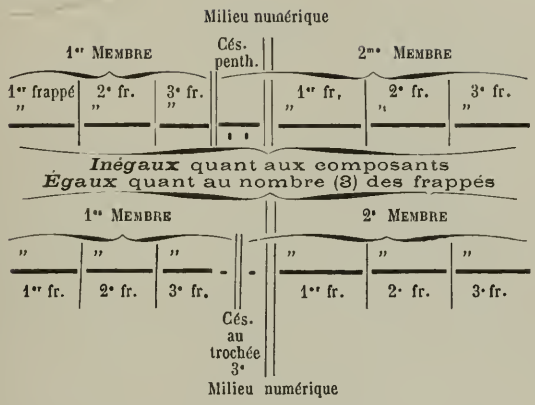
Toutefois pour ne pas tenir trop longtemps votre curiosité en éveil, je vais dès maintenant faire passer devant vos yeux un exemple de ces faits rythmiques qui font le charme de notre poésie nationale.

Nous prendrons les quatre premiers vers de l'*Athalie* de J. Racine : *Oui, je viens dans son temple,* etc....

Mais auparavant, rappelons-nous :

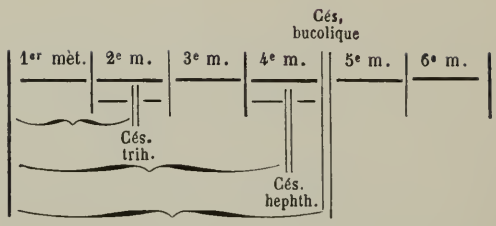
1° Que le vers épique, grec ou latin, est un composé de *douze accents* rythmiques alternativement forts et faibles (frappés et levés) répartis deux à deux entre six mètra (mesures) eux-mêmes répartis, par le fait de l'une ou de l'autre des deux césures usuelles (penthémimère ou au trochée troisième) *en deux membres* : INÉGAUX, quant aux composants syllabiques, mais ÉGAUX, quant à la sensation rythmique éveillée par le nombre des frappés d'un membre opposé à l'autre.

Exemple :



2° Que le vers alexandrin est un composé de *douze syllabes* réparties en *deux membres* de six syllabes chacun. Le point de disjonction forme césure à place fixe. Les deux hémistiches sont *numériquement* ÉGAUX.

Mais, et nous avons besoin d'apporter ici toute notre attention, nous devons rappeler par surcroît que les deux césures usuelles du vers épique ne sont pas les seules reconnues viables, bien qu'elles soient les principales et les plus fréquentes. On en connaît trois autres, secondaires, moins fréquentes, mais n'en créant pas moins un nouvel élément de variété nécessaire. Ce sont les césures trihémimère, hephthémimère et bucolique :



Bien qu'on ne puisse fixer aucune règle à l'intervention de l'une ou de l'autre de ces césures, et que l'on doive se borner à les constater, on peut admettre qu'elles apparaissent par deux à la fois dans le vers qui les contient. En ce cas les deux césures médianes disparaissent généralement et le vers, au lieu de présenter les deux membres-types que nous avons vus plus haut, se trouve divisé en trois parties égales, quant au nombre des frappés 2 + 2 + 2. L'intuition d'un équilibre toujours recherché, se fait jour ici encore, bien qu'il soit, en fait, moins accusé que dans le premier cas, représenté par la division normale satisfaisante en 3 frappés + 3 frappés.

Allant au fond des choses et embrassant d'un seul regard tous ces faits, nous dirons : que le cadre rigide du vers épique se divise en six cases dont les lignes de démarcation sont caractérisées par les six accents rythmiques forts (frappés); que les éléments de variété rythmique interne du vers sont créés par les césures plus ou moins nombreuses de chaque vers, et variables d'un vers à l'autre; que ces césures ne sont autre chose que la séparation des mots entre eux à certaines places, non fixées d'avance et arbitrairement, mais succédant

instinctivement à un frappé, parce qu'un frappé est un repos momentané (1).

Si l'on a bien compris ces faits, difficiles à saisir au premier abord je le reconnais, on saisira aisément, à coup sûr, ce qui va suivre.

Le vers épique n'apparaîtra plus à nos yeux sous le jour d'une combinaison numérique, mais sous celui d'une eurythmie enveloppante, si, faisant abstraction du rythme numérique prosodique (par longues et par brèves) on ne considère plus le rythme que par les accents rythmiques de chaque mètre, sortes d'aimants attirant à eux les syllabes non accentuées du mot dont ils sont le centre attractif rythmique.

Ex. : *Tityre, tu patulae recubans*, etc.

Tityre : Ti porte l'inflexion, *tyre* est la chute de l'inflexion ; ces syllabes lui appartiennent.

Patulae : lae porte l'inflexion, *patu* appartiennent à cette inflexion postérieure. etc.

Appliquons le procédé au vers entier, nous obtiendrons le schéma de déclamation qui suit :

			Cés. penth.		Cés. hephth.		
"	"	"	‖	"	‖	"	"
Tityre	tu	patulae	‖	recubans	‖	sub	tegmine	fagi
|	|	|		|		|	|

Six frappés rythmiques

Le cadre rigide *intuitif* est toujours intact et la déclamation reste pure.

(1) La césure bucolique (après le 4me levé) est une anomalie, la césnre au trochée troisième (après la première partie du troisième levé), n'est que la terminaison feminine bien connue de nos musiciens modernes.

Appliquons maintenant le même procédé d'analyse à nos quatre premiers vers de l'*Athalie*.

Nous trouverons toujours :

1° Le cadre rigide de deux hémistiches de six syllabes. Césure entre eux.

2° Les accents rythmiques, *toniques* cette fois, déplacés dans chaque hémistiche et jouant un rôle de même nature que celui que nous avons attribué aux cinq césures interchangeables du vers épique antique.

Ex. :

1er Membre	Césure fixe	2e Membre
1 2 3 4 5 6		1 2 3 4 5 6
Oui' je viens' dans son temple		adorer ' l'Eternel
1 ___2 _____3		___3 ___3
Je viens ' selon l'usage		antique ' et solennel
_____2 _____4		___2 _____4
Célébrer ' avec vous		la fameuse ' journée
_____3 _____3		_____3 ___3
Où ' sur le Mont Sina		la loi ' nous fut donnée
1 _____5		___2 _____4

Les appuis toniques simulent bien les accents rythmimiques forts de nos six métra du vers épique.

Je me borne à signaler le fait aujourd'hui me réservant de l'étudier plus à fond en temps opportun.

Revenons à l'antiquité pour reprendre pied dans notre sujet, dès son point de départ, et, notons pour n'y plus revenir l'ordre d'apparition des genres rythmiques intuitifs sur la scène littéraire musicale.

En parlant de l'ordre d'apparition des genres, il n'entre pas un instant dans ma pensée de vous proposer cet ordre comme caractérisant la découverte de proche en proche d'un rythme donnant naissance à un autre rythme.

La première forme rythmique littéraire connue est le vers épique. J'ai dit que si l'on s'en tenait aux apparences on serait amené à conclure — trop vite — que la pénurie des moyens rythmiques du vers révélait un art encore dans l'enfance, mais, par une analyse plus serrée, j'ai fait toucher du doigt la rare perfection du vers en question. J'ajoute maintenant que je tiens le vers épique pour le témoin vivant d'un long passé de culture parvenant à son complet achèvement.

L'épopée homérique peut être la première en date connue, mais les rythmes intuitifs qu'elle a coordonnés ont été connus eux-mêmes de toute antiquité. Néanmoins cette épopée est une base, mais ce serait une grave erreur, à mon avis, — et je vous le démontrerai très prochainement — de croire que la pratique subséquente de la poésie, en pays grecs, fut un *recommencement* d'une culture inconnue en ces contrées s'éveillant à la vie intellectuelle. S'il était nécessaire, je m'appuierais, pour soutenir cette thèse, sur les lieux d'origine des poètes-compositeurs qui ont servi de lien entre l'orient et l'occident : Terpandre d'Antissa (Lesbos) compositeur de nomes et d'hymnes religieux; Callinos, d'Ephèse, le créateur de l'élégie ; Archiloque, de Paros, l'inventeur de l'ïambe; c'est-à-

dire les néo-promoteurs du rythme dactylique (à deux temps) et du rythme ternaire double (6/8 moderne, toutes réserves faites sur ce rapprochement consacré).

Plus tard apparaît le rythme 6/8 mélangé de 3/4 (mêmes réserves à faire) ; puis ce sera le rythme péonique, 5/8 de la poésie dithyrambique, et enfin le sommet de la complication rythmique est atteint dans la poésie lyrique effervescente de Pindare.

Quelle que soit la forme envisagée la rythmique intuitive perce partout dans les œuvres de cette période ; partout en effet les schémas rythmiques sont établis sur la base binaire ou sur la base ternaire.

Nos humanistes les plus distingués n'ont vu dans cette évolution des rythmes poétiques — qu'ils jugaient au seul point de vue littéraire — qu'un reflet de l'évolution de la pensée, simpliste par essence au début, s'affinant ensuite et s'affirmant par des tournures de style et de rythme, nouvelles, voulues.

Cela existe, certes. Mais, croit-on vraiment que la poésie livrée à elle-même n'aurait pas suivi une autre voie rythmique que celle de la métrique musicale ? Quoi de plus anormal, en effet, qu'une langue, éminemment propre à faire naître une rythmopée aux innombrables combinaisons, se pliant à une déformation arbitraire et conventionnelle de toutes ses flexions rythmiques naturelles pour entrer dans le cadre d'une série de formules imposées par la pratique d'un art parallèle : la musique ?

La langue grecque avait son accent, — ses accents devrais-je dire — et elle n'en a pas tenu compte en s'asservissant à la rythmique musicale.

N'est-ce pas là une indication certaine de l'influence préalable sur le langage poétique d'une rythmique musicale préexistante. Et la cause, majeure peut-être, ne réside-t-elle pas dans le rôle que la musique avait rempli de toute antiquité dans les cérémonies religieuses des peuples primitifs ? Ces peuples considéraient la musique comme un langage supérieur par son immatérialité au langage courant. Peut-être ceci nous explique-t-il, à un certain degré, que la musique par ses rythmes sacro-saints ait entrainé dans son orbite la production poétique, et non le contraire. Permettez-moi de vous rappeler que j'ai déjà traité cette question il y a quelques années (1).

Je crois en avoir assez dit, en ce jour, pour plaider en faveur de mon projet, et fort des déductions que je vous ai soumises précédemment, il me semble, que je puisse tenter la reconstitution de l'histoire de l'art musical au moyen de l'analyse du rythme des œuvres poétiques.

(1) Voir mon opuscule « *La richesse rythmique musicale de l'antiquité* » Picard et fils. Paris. 1903.

DU MÊME AUTEUR

A la Librairie Fischbacher

33, rue de Seine, Paris

L'Art dit Grégorien, d'après la notation neumatique. *Etude préliminaire*. 1 vol. gr. in-8° jésus, 40 pages (1897) 2 fr. 50

Le Rythme du Chant dit Grégorien, d'après la notation neumatique. 1 vol. gr. in-8° jésus de 264 pages (1898) 25 fr.

Le Rythme du Chant dit Grégorien, d'après la notation neumatique. — *Appendice* paginé à la suite de l'ouvrage précédent, de 265 à 363. 1 vol. gr. in-8° (1899)..... 5 fr.

Deux Mémoires sur la Notation neumatique, lus au Congrès de juillet 1900. Gr. in-8° jésus, 20 pages (1901) 2 fr. 50

L'évolution de l'Art musical et l'Art Grégorien. Petit in-12, 54 pages (1902)..... 1 fr.

A la Librairie Alphonse Picard et Fils

82, rue Bonaparte, Paris

La Richesse rythmique musicale de l'Antiquité, in-8° 84 pages (1903). ..... 3 fr. 50

A la Librairie Mirvault

69-71, rue au Pain, Saint-Germain-en-Laye (S.-et-O.)

La Question grégorienne en 1904, in-8°, 58 pages (1904) 2 fr.

La Science musicale traditionnelle, in-8° oblong (1904) 1 fr.

Février 1908

L'OCCIDENT MUSICIEN

Dépouillons le viel homme qui est en nous et sachons nous souvenir que c'est une erreur et non des moins graves, de juger la musique avec notre « Moi ». C'en est une seconde d'envisager l'histoire de la musique comme l'énoncé simple des œuvres produites, classées par siècles, par écoles, par genres. C'en serait une troisième de considérer l'histoire de la musique de chaque peuple comme un « tout » ayant un commencement, un milieu et une fin momentanée.

L'art musical est universel ; mais, avant tout, il est infini, comme Dieu est infini : *In principio erat verbum* ; il n'a pas eu de commencement, il n'aura jamais de fin. L'art musical était en Dieu et, dès le début, Dieu était en lui. C'est la langue expressive de l'immatériel s'adressant à l'immatériel, l'âme.

L'Occident musicien ? Qu'est-ce à dire ?

Que vient faire sur notre route cet appel à notre attention ? Nous nous élancions vers l'Infini avec le sentiment profond d'être délivrés, pour un temps, des horizons bornés, et, comme un glas, retentit à nos oreilles ce rappel en arrière : l'Occident ! et la même voix impitoyable continue : A quelle source l'Occident a-t-il puisé à pleine coupe les mille et une gouttes de cet enivrant excitant qu'est la musique européenne occidentale ?...

Si l'art est immatériel, l'artisan l'est beaucoup moins, et c'est de lui, auteur de nos jouissances éphémères qu'il faut nous occuper.

Cette source ! Sourd-elle dans un pays enchanté du Nord ou du Midi de notre Vieux monde ? A l'Est ou à l'Ouest ?

L'homme du Septentrion a-t-il fait un pèlerinage vers une

« Terre promise », vaguement entrevue par des explorateurs en quête de sensations neuves? ou, le Midi a-t-il été conduit vers les régions boréales, séjour attitré des jouissances pures, idéales, but originel de toute musique? Qui le dira un jour? Qui même le saura jamais?

Cette recherche m'a occupé, depuis vingt ans, au delà de tout ce que l'on peut imaginer. On me pardonnera de m'essayer ici à fixer par la plume, après l'avoir tenté oralement en des conférences publiques, non pas à résoudre un problème en partie insoluble, du moins à en présenter les données dans un ordre moins troublant que sous la forme d'interrogations sollicitant d'hypothétiques réponses.

Notre enquête doit porter sur deux points :

— Le caractère distinctif de l'homme du Nord, en tant qu'artiste opposé à son frère méridional.

— Les courants constatés, ou présumés, de l'infiltration des procédés musicaux d'un contrée dans une autre contrée.

Le caractère distinctif de l'homme du Nord, musicien compositeur ou auditeur dilettante, est la recherche de l'expression juste d'une idée, d'une sensation, d'un sentiment, d'un fait, dont le souvenir ou la pensée l'obsède. Cet état tient essentiellement à la race, qu'une Nature, trop souvent marâtre et avare de ses dons les plus nécessaires, a trempée pour la lutte et la conquête de l'objet rêvé, utile ou vain. A travers les siècles, cet état psychologique peut se démontrer par l'analyse des œuvres sorties des mains de nos plus grands maîtres, comme de celles des derniers de leurs disciples. Le maître a pu réaliser son rêve parce qu'il avait la maîtrise de son métier jointe au génie créateur : le disciple s'est enlisé en chemin. L'effort de création fut en partie le même, mais il a été soutenu inégalement.

L'homme du Midi n'est guidé, en général, que par la recherche de l'effet extérieur. Il veut pouvoir s'admirer soi-même et jouir de son œuvre en savourant à l'avance le succès qu'elle rencontrera. Il se congratulera in petto au nom de ses futurs admirateurs : il a l'enthousiasme personnel.

Il veut que ses sensations d'art deviennent sensations dans l'esprit de ses auditeurs, non pas pour vibrer à l'unisson et entrer en communion intime et muette avec eux, mais pour se donner le plaisir de contempler le spectacle d'un être qu'il a su intéresser en dehors de lui-même : il a la jouissance de l'orgueil.

L'homme du Midi n'est pas un éducateur, c'est un pourvoyeur de plaisirs, sans cesse aux aguets de ce qui peut mieux plaire.

L'homme du Nord est, au contraire, cet éducateur inlassable, ennemi du succès banal, ami fanatique de la vérité à découvrir : il veut faire pénétrer cette vérité, non par un vain désir de renommée, mais par esprit d'apostolat artistique.

Au Nord, on veut construire sur le roc un monument durable, asile des faibles : au midi, on édifie sur l'aile des zéphyrs caressants dont le souffle passe sans laisser de traces.

D'où peuvent alors provenir ces exceptions que nous notons à certains moments de l'histoire de l'art musical, dans des œuvres méridionales imprégnées de style septentrional, et inversement, dans des œuvres du Nord, dont les procédés mitigés révèlent une influence scolastique ou stylistique méridionale.

Hommes du Nord et hommes du Midi se confondraient désormais en une grande famille *musicienne,* que l'on pourrait dénommer « *occidentale* » par opposition aux innombrables agglomérations humaines qui couvrent le vieux continent, et dont le Magma chinois serait l'extrême oriental.

C'est un problème vaste comme le monde lui-même dont j'esquisse la donnée, heureux si je puis susciter le désir de l'élucider.

Veni, vidi : je ne dirai que ce que j'ai vu, ou cru voir, après m'être approché de ce miroir aux illusions qui s'appelle : l'Archéologie musicale !

Si je remonte aux origines connues de notre monde européen, c'est-à-dire à l'antiquité grecque, je rencontre, littérairement, deux grandes œuvres : l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Je ne retiens que la première.

Quel atavisme rythmique, religieux, philosophique, représente-t-elle ? C'est la plus ancienne et, comme telle, elle se trouve à la limite où aboutit toute une culture antérieure, où prend naissance, et s'élève comme un modèle pour les générations suivantes, l'œuvre elle-même.

Quelles générations antérieures ont vécu cette œuvre, car toute œuvre fut vécue, soit par son auteur, soit par la collectivité qu'il synthétisa ? Quelles générations postérieures ont profité des enseignements contenus en ce poème ?

Quel homme était-ce donc que cet Homère ou ses sosies ? A quelle caste ou classe d'hommes vivant en société appartenaient-ils. Quel courant artistique représentaient-ils à leur époque ? Je répondrai en une seule fois à tous ces points.

Le monde grec, a été nourri du suc littéraire et philosophico-théologique des épopées, et le monde latin, jusqu'à nous, doit à cette source hellénique une partie de son patrimoine littéraire et intellectuel. Mais ce n'est qu'un effet. Quelle est la *cause* d'Homère ou des homérides ?

Je vois en eux, bien qu'ils aient écrit en grec, des descendants d'une caste sacerdotale Nord-occidentale, ayant chanté les hauts faits légendaires de la Race dont leurs aïeux étaient issus. Je ne m'embarrasserai pas d'élucider le point géographique concernant les localités témoins de ces hauts faits : toutes les guerres anciennes se ressemblent, comme toutes guerres modernes, mais il me paraît toutefois impossible qu'un poète chante, en les plaçant *au sein d'une nature qu'il n'a pas sous les yeux,* les exploits de héros qu'il n'a pas connus vivants, si traditionnellement des notions sacro-saintes de ces faits ne lui ont pas été transmises comme un dépôt national à léguer lui-même, intact, aux générations futures (1).

Bien qu'écrivant en grec, intellectuellement les homérides étaient étrangers aux pays grecs.

Que le sillon qu'ils ont creusé, soit resté profondément gravé dans le sol littéraire de ces contrées, on l'accorde ; mais, il n'en est pas moins certain que tous les goûts artistiques de la Grèce allaient de préférence chercher dans la poétique asiatique des écoles lesbiennes leur excitant artistique, tandis que la jouissance intellectuelle était puisée par l'élite pensante, à une source plus pure : celle du drame re-

(1) Je garderai par devers moi l'éclaircissement de ces demi-obscurités voulues de ma thèse, au moins pendant quelque temps encore et je passe.

ligieux exaltant les sentiments nobles. Antithèse de tous les temps que nous ne pouvons apercevoir sous le vernis uniforme dont l'érudition officielle a recouvert autrefois les anciennes littératures.

Il reste donc, à mon point de vue, que le Nord, j'entends l'influence, le souffle du Nord, reste toujours actif en pays grec à la suite de l'œuvre homérique, mais que, d'autre part, le Midi s'agite autour de l'œuvre, la respecte, et s'en éloigne parce que l'esprit méridional fuit d'instinct la grandeur sombre et préfère le clair soleil d'une impression supercielle.

Lorsque je vois les Romains de l'époque impériale envoyer leurs enfants aux écoles de Marseille pour y apprendre les secrets du beau langage grec ; lorsque je vois les petits-fils de Rollon envoyés au XII-XIIIe siècle, aux écoles de Bayeux pour se perfectionner dans la langue danoise pure ! ! il ne me semble pas autrement inadmissible qu'un homéride Nord-occidental, transplanté à l'autre extrémité de l'habitat des peuples de même race ethnique, ait pu en se servant d'une autre langue que celle de ses aïeux (1), exposer, dans un but d'éducation patriotique, les phases de l'une des plus grandes luttes de l'antiquité.

Si la thèse est vraie, soutenable, *l'Iliade* est le premier poème de sens et de rythme celtiques connu. Il est le type initial, châtié de la rythmique occidentale, et la comparaison des grands rythmes nationaux lentement dégagés par les générations successives des poètes de nos pays, prouve que la supposition n'est pas hasardée.

Jamais les Grecs ni les Latins n'ont pu expliquer la raison, le pourquoi de la coupe du vers hexamètre épique dont la régularité et la longueur les étonnaient, sans les satisfaire autrement que comme un fait traditionnellement accepté et convenant à tel genre littéraire.

Les rythmes flottants et fluides les enchantaient davantage : école saphique chez les Grecs, école horatienne chez les Latins. Au-dessus, planaient auréolées les œuvres virgi-

(1) Réserve faite pour l'hypothèse très vraisemblable que l'*Iliade* grecque connue par *morceaux* peut n'être qu'une traduction d'un poème primitif écrit dans une autre langue.

liennes ou homériques. Lutte déjà vive, à cette époque, entre les infiltrations du Nord sur le Midi.

Entrons maintenant dans la lice où s'agitent les différentes écoles musicales.

Les trois facteurs de la discussion s'énoncent :

« Le compositeur du Nord, arrière-descendant des Homérides, cherche encore de nos jours la vérité de l'expression dans la simplicité des procédés, dans la clarté de la phrase, dans la pureté de la ligne architecturale.

« Le compositeur du Midi cherche l'enjolivement du détail et la surcharge de l'ornementation.

« L'école, dite palestrinienne, issue des écoles flamandes du IXe au XVe siècles est la fusion très caractérisée des deux tendances opposées, le Nord et le Midi : ligne pure, clarté du dessin, ornementation sobre. »

Il apparaît dès l'abord que le Midi fut le semeur d'idées musicales neuves et le Nord le metteur en œuvre des éléments nouveaux.

Si l'on veut se souvenir que les Latins du début de l'ère chrétienne n'étaient rien moins que des musiciens, bien que la musique fut cultivée chez eux avec fureur par des étrangers venus des pays d'Orient, on est amené à admettre que le Midi, futur semeur d'idées musicales riches d'ornements vocalisés, a emprunté à l'Orient ce mode d'expression nouveau en Occident. Et l'impulsion n'a pu être donnée qu'à la suite d'une invasion irrésistible du genre : des essais individuels n'auraient pas créé un courant mondial commencé par trois voies à la fois : Milan, Rome et Constantinople. Assailli par ces trois côtés l'Europe primitive devait succomber. Une nouvelle forme musicale, la musique religieuse christiano-syrienne des quatre premiers siècles de l'ère, future musique dite grégorienne après sa latinisation au cours des Ve, VIe et VIIe siècles, devait submerger pendant les siècles suivants toute musique autochtone de nos pays franks. La musique populaire de nos pays dut rester vivace, quoique reléguée dans l'ombre, car on ne supprime pas les chants nationaux : à défaut de livres notés la mémoire est le grand livre des humbles.

Supprimons cette immixtion musicale de l'Orient en Occident, le sillon musical tracé par l'homme du Nord, l'eût été dans une autre direction, car jamais l'homme du Nord n'eût créé cette ornementation excessive d'une mélodie quelconque au détriment de la vraie expression des textes mis alors en musique.

Les écoles contrapontiques franco-flamandes du IXe au XIIIe siècle n'ont pu naître, de ce fait, préalablement aux écoles harmoniques du XVIIIe siècle, que sous la poussée de cette invasion de la musique fleurie orientale.

La découverte des lois harmoniques en a été retardée de cinq siècles au moins ; par le fait que les échelles primitives sont inharmonisables notes à notes dans le sens vertical à cause du manque des points d'attache fixes de cette trame harmonique sur la chaîne mélodique. Seule la chaîne mélodique offrait un soutien à une chaîne parallèle et le rapport des sons pris un à un, de chaîne à chaîne, était seul à envisager. De là, naissance obligée de l'écriture point contre point, chaîne contre chaîne, travail merveilleux de tapisserie musicale où la main de l'ouvrier maniant le fil de la broderie s'est révélée d'une habileté consommée et en ascension constante vers la perfection : école dite palestrinienne, où les disciples de génie sont légion.

Ce style oriental, vocalisé à plaisir et sans but apparent autre que celui de se prodiguer dans des futilités, est si peu dans nos goûts occidentaux que d'instinct, c'est-à-dire d'atavisme artistique, nous sommes revenus avec l'école moderne au sens artistique de l'expression première entrevue ; *la clarté dans la simplicité,* opposée au clair obscur mélodique noyé dans une ornementation outrancière.

Telle est ma thèse. Je la livre à la discussion publique parce que je la crois de premier ordre pour élucider le problème de nos origines scolastiques et stylistiques musicales.

Georges HOUDARD.

PALAIS DU TÉ

MAISON DE DÉLICE DE LA COUR ROYALE-DUCALE

Au printemps dernier nous fumes présentés à un peintre, ami de cette Revue, M. J.-M. Sert. Il revenait d'un voyage dans l'Italie du Nord; sachant que nous y faisions demeure, ce voyage fut le sujet de l'entretien. Il nous dit son admiration pour les ensembles décoratifs qu'on voit à Venise et dans la Vénétie, à Maser, à Fanzolo, à Thiene, à Nervesa, pour le Véronèse, Tintoret, Tiepolo et surtout pour la Reggia et le Té de Mantoue où Jules Romain l'avait conquis. Cette admiration, il ne l'exprimait pas, à la façon des enthousiastes et des frénétiques, manière commune en ce temps-ci, par des adjectifs vagues comme prodigieux, ou sublime, ou dynamique, mais analysant avec lucidité les sensations qu'il avait reçues d'eux nous faisait mieux juger de la valeur des nôtres. C'étaient là ses maîtres et ses exemples ! La richesse, le naturel, l'emphase, contenue, sinon par le bon goût, par le grand goût, la fécondité d'un art, coulant avec les fruits et dons de la terre de cette « Cornucopia » de la vallée du Pô, lui paraissaient les qualités plus propres au peintre. Courant à la conclusion : « on voit bien, observait-il, par ceci, que le but de la peinture est le trompe-l'œil ». Paradoxe, mais si l'on demeure dans les limites de notre sujet, plein d'exactitude; bon mot de peintre et d'excellent critique !

Autour de nous cependant s'agitaient les décorations imaginées par M. Sert pour la Cathédrale de Vich, en Catalogne. De furieux Anges se précipitaient du ciel; les Saints, les Prophètes s'y rendaient, représentés dans les attitudes et sous les traits que l'Histoire Ecclésiastique leur assigne. De pieux cornacs, avec des éléphants, des nègres avec lions et tigres, des Bédouins menant des

Compte-rendu
extrait des
"Études"
1898

bonne table générale. Il ne voulut laisser à personne le soin de la dresser, et il lui a été donné d'en terminer le manuscrit. » Remercions M. l'abbé Lelièvre et M. l'abbé Tougard, deux amis du regretté éditeur, d'avoir achevé de disposer ce précieux manuscrit pour l'impression, et d'avoir corrigé les épreuves.

On pourrait, il est vrai, souhaiter encore une table des textes de l'Écriture cités par Bossuet; et même, ajouterait M. l'abbé Delmont, une table des emprunts patristiques. M. Lebarq n'a pu les faire, mais du moins la table analytique qu'il a dressée et qu'on nous donne aujourd'hui est excellente. On y trouve, par ordre alphabétique, tous les noms propres mentionnés dans les sermons, panégyriques ou oraisons funèbres, et toutes les matières traitées par Bossuet. En parcourant des articles comme : *Dieu* (10 colonnes), *Jésus-Christ* (9 colonnes) *Marie*, *Église*, *justice*, *loi*, on peut aisément retrouver toute la doctrine du grand orateur sur les points les plus importants de la théologie et de la philosophie chrétienne. Cette table est donc le couronnement de l'œuvre que M. Lebarq, dans sa « calme opiniâtreté au travail », a pu achever avant de mourir.

II. — Les *Études* ont déjà signalé cette bibliographie de Bossuet (5 octobre 1897); mais l'auteur mérite bien qu'on y revienne, puisqu'il a mis ses soins à perfectionner cette nouvelle édition.

Parmi les parties remaniées est celle qui a pour titre : *Écrits de Bossuet, étudiant à Navarre.* Les règlements de l'Université de Paris sont d'une interprétation difficile, et l'on pourrait facilement s'égarer dans le dédale d'épreuves, de thèses et d'examens qui aboutissent au doctorat en théologie. M. l'abbé Bourseaud a eu le louable courage d'étudier à nouveau ces délicates questions, afin de nous en parler ici le plus exactement possible.

Arrivé au terme de sa formation théologique, Bossuet prêta, à l'archevêché de Paris, le serment exigé des nouveaux docteurs. Il improvisa alors la phrase fameuse : *O summa paterno in sinu concepta Veritas*, par laquelle il dévouait sa vie à la Vérité, au Verbe de Dieu manifesté à la terre dans l'Écriture inspirée. La scène se passa-t-elle le 9 avril, ou le 16 mai 1652? Dans l'édition précédente, M. Bourseaud disait le 9 avril, d'après Floquet; dans celle-ci, il opte pour le 16 mai, d'après Ledieu. Le diction-

naire de Moréri (art. Bossuet) est aussi pour le 16 mai, et Bausset, qui met le 18, a voulu évidemment dire le 16. Néanmoins, la date donnée par Floquet conserve une grande probabilité ; car elle est prise du Catalogue des docteurs en théologie, imprimé en 1702, document officiel et contemporain de Bossuet. Faudrait-il distinguer entre deux actes intégrant la promotion au doctorat, dont l'un aurait eu lieu le 9 avril, l'autre le 16 mai ? En attendant une solution définitive, la position prise par M. Bourseaud est sage : donner dans le texte l'une des dates, et indiquer l'autre en note, afin de marquer que le doute subsiste encore.

Cette édition ajoute à la précédente des indications nouvelles sur les collections où sont conservés des manuscrits de Bossuet ; sur les ouvrages approuvés par lui, comme docteur de Sorbonne ; sur les écrits publiés contre son *Apocalypse ;* sur quelques-uns de ses fragments ou des apocryphes publiés sous son nom ; enfin, sur de récentes publications relatives au grand écrivain.

De bonnes informations nous permettent d'espérer d'autres recherches bibliographiques, dans lesquelles M. Bourseaud s'occuperait plus spécialement de la chronologie des écrits de Bossuet, et des collections de ses œuvres complètes. Pour le passé et pour l'avenir, ses patients et utiles travaux méritent de la reconnaissance et des encouragements.

René-Marie de la Broise, S. J.

I. **L'art dit Grégorien,** *d'après la notation neumatique.* Étude préliminaire, par Georges Houdard. Paris, Fischbacher, 1897. In-8, pp. 40.

II. **Le Rythme du chant dit Grégorien,** d'après la notation neumatique, par Georges Houdard. Paris, Fischbacher, 1898. In-4, pp. 263. Prix : 25 francs.

I. — M. Houdard a fait une longue étude des manuscrits neumatiques ; il a analysé, comparé, classé ces signes anciens ; il croit avoir découvert tous les secrets qu'ils renferment et retrouvé en eux toutes les indications que doit donner une bonne notation musicale.

Cette écriture, oubliée depuis si longtemps, serait très simple

et très complète. L'auteur y retrouve les *nuances*, indiquées par l'*apostropha*, qui marquerait les *piano*, et la *virga à tête*, qui signifierait les *forte*. La combinaison de ces deux signes servirait à noter les *crescendo* et *decrescendo*. Le *rythme* serait indiqué dans les neumes et constitué d'après ce principe : « Chaque groupe neumatique égale un temps rythmique. » Ces temps rythmiques, tous de même durée dans un même morceau, ne sont pas réunis en nombre fixe pour former des mesures semblables à nos mesures modernes. Une règle esthétique a présidé pourtant à leur combinaison. Les neumes indiqueraient même *la note* chantée ; mais l'auteur, qui donne quelques remarques sur ce point, convient qu'il n'a pas encore réussi à élucider toute cette partie du problème.

Nous n'avons pas à discuter ces doctrines, que M. Houdard se propose d'exposer plus amplement dans des ouvrages subséquents. La publication présente, comme il le dit lui-même, n'est qu'un préliminaire destiné à piquer la curiosité et à montrer que la question a été étudiée sérieusement. M. Houdard a obtenu ce double résultat, et, si l'exposé intégral de sa thèse n'arrivait pas à nous convaincre entièrement, son travail aurait toujours aidé à une connaissance plus approfondie de la notation neumatique.

II. — M. Houdard, dans ce second ouvrage, veut nous « révéler la constitution technique matérielle de la mélodie grégorienne ». Pour cela, il étudie les livres neumatiques de saint Gall, édités par la paléographie. Relevant tous les différents signes employés par les copistes, il les classe dans un tableau synoptique, les rangeant par familles, qui dérivent toutes de deux signes-types, et par modifications du signe primitif, qui indiqueraient les variations de nuance et de rythme dont le neume est susceptible. Reprenant un à un tous ces signes, il essaye de nous les traduire à sa manière, ce qui ne va pas sans contredire en plusieurs points l'interprétation commune. Nous citerons entre autres les explications du *trigon*, de l'*ancus*, de l'*oriscus*.

Dans une seconde partie, il propose sa théorie des temps rythmiques, d'après laquelle chaque neume aurait la même durée, qu'il diviserait en autant de parties égales qu'il y a de notes à chanter. Après avoir ainsi donné son système, il réfute les mensuralistes qui ne veulent pas se contenter comme lui du temps

rythmique, mais qui réunissent leurs temps par groupes réguliers de deux ou trois.

Enfin, dans une quatrième partie, bien qu'il ait annoncé (p. 5) qu'il faisait abstraction « de toute considération esthétique », M. Houdard examine les formes différentes des mélodies primitives au point de vue *composition*, et il pense montrer clairement la constitution de la phrase grégorienne, « en ce qui concerne l'art idéal en lui-même, pris dans son ensemble et non plus dans ses détails ».

Si nous relevons cette contradiction entre le programme de l'auteur et la manière dont il le remplit, ce n'est point pour lui en faire un reproche : loin de là. M. Houdard est artiste : l'artiste se montre dans tout le cours du livre, et ce sont les remarques de l'artiste qui lui donnent son cachet et sa valeur.

Nous serions plus sévère pour le savant : il a tort de rejeter l'aide de l'histoire et de la tradition, son tableau des neumes n'a qu'un ordre factice et son temps rythmique est appuyé par des preuves plus nombreuses que convaincantes.

Eugène Soullier, S. J.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 1 u. 2. Erster Jahrgang. **1899.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Zum Geleit.

Niemals ist die musikalische Produktion so massenhaft gewesen als jetzt, und es scheint, als ob sobald noch keine Ebbe eintreten wolle. Ganze Regimenter von Musikern haben sich in den großen Städten angesammelt. Orchester von mehr als hundert Mann sind keine Seltenheit mehr. Massenaufführungen, an denen sich hunderte von Menschen beteiligen, erregen heutzutage kaum noch Aufsehen. Die Konservatorien und Musikschulen werfen jährlich Tausende von Berufsmusikern auf den Konkurrenzmarkt und haben bereits ein kaum noch übersehbares Musikerproletariat erzeugt.

Mit der Massenhaftigkeit der Musiker ist natürlich auch die Produktion von Musik außerordentlich gestiegen. Wer will sich anheischig machen, die Legionen von Liedern, Tänzen, Gassenhauern, Orchesterstücken, Opernpartituren, Salonstücken, Arrangements u. s. w., die jährlich in aller Herren Ländern veröffentlicht werden — von der ungedruckt bleibenden Musik ganz abgesehen — auch nur zu nennen? Der Musikalien-Verlag und -Handel beschäftigt täglich viele Tausende von Menschen, und so reiht sich an die Berufsmusiker ein Heer von Gewerbetreibenden, die da die geistigen Werte der Kunst in klingendes Gold ummünzen: Instrumentenbauer und -stimmer, Händler und Agenten u. s. w. Zu ihnen gesellen sich Musikschriftsteller und Kritiker und deren Verleger, — kurz, man kann wirklich nicht sagen, daß die Musik mit ihrem Gefolge irgend etwas in Bezug auf Massenhaftigkeit zu wünschen übrig ließe.

Aber ein lateinisches Sprichwort fordert *multum non multa*, und das läßt sich recht gut auf unsre Musikverhältnisse anwenden. Denn mit der wachsenden Quantität hat die Qualität — wie gewöhnlich — nicht

Schritt gehalten. Nicht jeder, der von der Musik sein Brot bezieht, ist ein »Musiker«; es giebt stets mehr Handwerker als Künstler. Dem Musikfreunde wird es schwer, unter all der ungeheuren Menge neuer musikalischer Produkte die Spreu vom Hafer zu sondern, und ebenso schwer ist es für den Musiker, in dem massigen Wettbewerbe die Aufmerksamkeit einer größeren Menge auf sich zu lenken. Daher das Streben, sich zu größeren Gemeinschaften zusammenzuschließen, um mit vereinten Kräften ein gemeinsames Ziel zu erstreben: nämlich das der größten Marktfähigkeit.

Daß es dabei auf die Kombination solcher Gemeinschaften ankommt, ob sie zum Ziele führen oder nicht, ist selbstverständlich. Eine Schlachtreihe kämpft gegen die anderen, und die stärkste von ihnen drückt die schwächeren Gegner vom Markte ab oder läßt sie dort gar nicht erst aufkommen.

Die musikalischen Leistungen allein thun es leider meist nicht mehr; sie reichen nur in seltenen Fällen hin, in der unabsehbaren Menge der Konkurrenten den Einzelnen zur Geltung zu bringen. Wort und Schrift müssen vielmehr mit helfen, und wer sie recht zu nützen weiß, kann dadurch sehr wohl erreichen, daß sein Name schnell bekannt und er selbst der Gegenstand der Aufmerksamkeit einer breiten Menge wird. Es versteht sich, daß die hierbei gewählten Mittel, zum Ziele zu kommen, nicht immer und überall ganz reinlich sind. Ebenso können aber auch ganze große Koterien durch unsaubere oder gewaltsame Mittel schädigend und vergiftend in die Entwickelung der Musik eingreifen. Hiergegen sich aufzulehnen ist Aufgabe eines Jeden, der es mit der Musik ernst meint, und für den Berufsmusiker ist es sogar Selbsterhaltungspflicht.

Die natürlichste und daher am meisten berechtigte Gruppenbildung im künstlerischen Leben ist ohne Zweifel die nationale. Aber sie ist keineswegs die beste und wirksamste, am wenigsten die förderlichste für die Künstler selber. Wir sehen das an vielen Thatsachen, wo gerade das Betonen der Nationalität der Anerkennung des Künstlers zu seinem eignen und selbst seines Volkes Schaden arg im Wege gestanden hat. Wer spricht in der großen Musikwelt wohl viel von dem Polen Moniuszko? Der Böhme Smetana wurde erst viele Jahre nach seinem Tode zufällig »entdeckt«. Wer kümmert sich außerhalb Rußlands um Glinka? Und doch waren alle drei bedeutende, fruchtbare und anregende Komponisten, die der Beachtung der ganzen Welt wohl würdig waren. Aber sie waren Slaven, und als solche gehörten sie keiner glücklichen genossenschaftlichen Kombination an. Hätten sie, wie früher Chopin, später Rubinstein und Tschaikowsky, sich einer der einflußreicheren französischen oder deutschen Gruppen angeschlossen, sie wären hörbarer zu Worte gekommen. Aber sie wollten nur Slaven sein und blieben somit auf kleine nationale Gruppen

beschränkt, die ihnen weder den Ruhm noch das Einkommen gewähren konnten, dessen sie würdig waren.

Jedes Volk setzt jetzt seinen Stolz darein, möglichst »national« zu sein. Namentlich sucht eine jede überall ihre eigene Sprache zur Geltung zu bringen. Heutzutage reichen für einen Gebildeten Deutsch, Englisch, Französisch und Italienisch neben Latein und Griechisch schon nicht mehr aus, er muß oft noch die eine oder andre Sprache hinzunehmen. Das macht sich besonders in der Musik außerordentlich empfindbar. Wer sich beispielsweise über die Volkslieder der verschiedenen Länder unterrichten will, hat es gar nicht so leicht. Die Volkslieder fast aller Nationen liegen in großen und kleinen Sammlungen vor. Aber die Herausgeber bedienen sich fast alle nur ihrer eigenen Nationalsprache, nicht nur bei den Texten der Lieder selber, sondern auch in den Vorreden, die meist höchst schätzenswerte Winke und Bemerkungen bieten. Wer aber beherrscht denn alle diese Sprachen und Idiome, Bretonisch und Gadhelisch neben Russisch, Polnisch, Wendisch und Kroatisch, Neugriechisch und Portugiesisch neben Finnisch und Ungarisch? Alle Gesangsmusik mit nationalem Texte teilt dieses Los: versteht man den Text nicht, so läßt man die Musik einfach unbeachtet. Man geht wortlos über sie hinweg und zur sonstigen massenhaft aufgehäuften Produktion über; bei der Überfülle des sonstigen Stoffes vermißt man das unbequeme Fremde nicht im geringsten und keinen Augenblick.

So sehen wir große nationale Musikergruppen gänzlich abseits und außerhalb ihrer engen Landesgrenzen unbeachtet stehen, obgleich sie Tüchtiges geleistet haben. Die künstlerische Wirkung ihrer Schöpfungen geht zum Schaden der gesamten Tonkunst unbenützt verloren. Es ist gar nicht abzusehen, wohin das endlich noch führen soll, wenn nicht bei Zeiten den Gefahren völliger Zersplitterung und chinesischer Abschließung der Völker gegeneinander im musikalischen Leben durch zeitgemäßere Einrichtungen begegnet wird.

Auf allen Gebieten der Kultur und des Handels macht sich jetzt immer mehr und mehr ein unaufhaltsames Drängen nach internationalem Zusammenschluß bemerkbar. Das ist keine Mode, künstlich gemacht oder durch Zufall geworden, sondern eine kulturgeschichtliche Notwendigkeit. Tiefbegründet ist diese Erscheinung in der wachsenden Produktion aller Völker, für welche die eng umschriebenen nationalen Absatzgebiete nicht mehr ausreichen und die mit zwingender Folgerichtigkeit allem nationalen Stolze zum Trotze den Weltmarkt, den internationalen Kampfplatz im Frieden, anstreben muß. Auch die Musik wird sich wohl oder übel diesem Zuge der Zeit anschließen müssen. Je eher sie es thut, desto besser. Nennt man doch gerade die Musik am häufigsten eine internationale Kunst.

In praxi haben Einzelne immer schon den großen Weltmarkt benützt, um sich Reichtümer und Ehren zu erwerben. Die großen Virtuosen sind allzeit von Land zu Land gewandert, meist gern gesehen und gut bezahlt. Der Verkehr mit fremdsprachigen Künstlern und Kritikern, das Leben und Streben in fremden Ländern, die Kenntnis der verschiedenen Bedingungen, unter denen die Musik zu wirken hat, — alles das giebt dem weltreisenden Virtuosen einen internationalen Anstrich und einen künstlerischen Weitblick, der ihn über den kurzsichtigen und kleinlichen National- und Lokalmusiker hoch emporträgt.

Wer sich von der musikgeschichtlichen Wichtigkeit eines solchen internationalen Musikergeistes unterrichten will, der gehe nach Weimar und studiere den Briefwechsel, den Liszt, die bedeutendste modern-internationale Erscheinung, mit der ganzen geistigen Elite seiner Zeit geführt hat. Hunderte von Männern, die außerhalb des musikalischen Bodens Ruhm und Einfluß hatten, fanden an seinem weitsichtigen Urteile Belehrung und Direktive, und man weiß, wie Liszt seine Weltstellung zum Nutzen der Musik und der Musiker verwendet hat.

Sollten sich derartige Einzelerscheinungen nicht verallgemeinern lassen? Sollte nicht dadurch, daß die Bildung der Musiker sich erweitert und vertieft, auch das Niveau der ganzen Musik sich heben, die Machtstellung und der Einfluß der Musik und der Musiker sich mehren, und dadurch sich die pekuniäre Lage bessern?

Geben wir es auf, nutzlos Nation gegen Nation zu kämpfen. Die Musik und ihre Jünger können dadurch nur gewinnen, niemand aber wird verlieren. Anstatt der nationalen Genossenschaften wollen wir lieber eine wirksamere Kombination zu bilden suchen. Die tüchtigen und intelligenten Geister der Nationen mögen sich die Hand reichen zu einem Bunde gegen die Einseitigkeit, die Kurzsichtigkeit und den Mangel an Bildung im Reiche der Musik, dann wird jeder Gewinn des Einen nicht durch einen gleichgroßen Verlust des Anderen wieder aufgehoben werden. Wenn die nationalen Schranken nicht mehr gleich einer chinesischen Mauer zwischen den Völkern stehen, wenn alle Kenner und Freunde der Musik Hand in Hand gehen, ihre Meinungen gegenseitig berichtigen und ausgleichen und ihre Interessen, so individuell sie sonst auch sein mögen, doch soweit sie gemeinsam sind, einheitlich und mit vereinten Kräften verfolgen, dann muß die Tonkunst einen ungeahnten Aufschwung nehmen, von dem alle Angehörige der Musik ihren Vorteil und an dem alle Freunde der Tonkunst ihre Freude haben werden. Dann erst erweitert sich der Wirkungskreis der Musik zu ungeahnter Breite und erschließt sich in Wirklichkeit der Weltmarkt einem jeden, auch dem kleinen Musiker.

Das herbeizuführen ist der Zweck der internationalen Musikgesellschaft. Sie sieht es keineswegs ab auf ein Aufgeben der nationalen und

persönlichen Besonderheiten und Unterschiede in der Musik. Nichts wäre verfehlter! Denn gerade durch solche Verschiedenheiten wird dasjenige erzeugt, was der Tonkunst Mannigfaltigkeit und Formenfülle giebt. Wohl aber soll der unnütze und schädliche Kampf eines Jeden gegen alle, der nichts als Verbitterung und Gehässigkeit in das Reich der Harmonien trägt, gemildert und soweit als möglich beseitigt werden.

Zweifelnd wird wohl mancher fragen: wie mag das geschehen? Nicht wenige werden diesem idealistischen Gedanken Ungläubigkeit und wohl gar Mißtrauen entgegensetzen.

Freilich durch Aufrufe und Manifeste wird hier gar nichts erreicht. Aber es giebt zwei kräftige Mittel, die uns langsam dem ersehnten Ziele zuführen können: persönlicher Verkehr der bisher sich gleichgiltigen oder entgegengesetzten Kreise und gründliche Aufklärung derjenigen Gebiete, auf denen eine gemeinsame Aktion für alle möglich ist.

Unserm Zeitalter des Verkehrs kann es nicht schwer fallen, selbst räumlich weit entfernte Kreise einander anzunähern. Wenn sogar die »Proletarier aller Länder« jetzt persönlich sich näher treten, — sollte dies begüterteren Kreisen mit edleren und schöneren Absichten weniger möglich sein? Schließen sich die Musiker und Musikfreunde einer und derselben Stadt mit ihrer Umgebung zu einer Ortsgruppe zusammen, so wird schon dadurch ein Verein geschaffen, der auf die Musikverhältnisse dieser Stadt einen nachhaltigen und heilsamen Einfluß ausüben muß, weil das Band, das die Mitglieder jener lokalen Gruppe, seien es Berufsmusiker oder Musikfreunde, umspannt hält, das denkbar festeste im praktischen Leben ist: die gemeinsame Arbeit und die gemeinsame Macht. Noch mehr wird dieses Band befestigt durch eine Vereinigung sämtlicher Ortsgruppen zu einer Landessektion. Wie in der Ortsgruppe die gemeinsamen lokalen Interessen, so kommen in der »Sektion« die gemeinsamen Landesinteressen zur Besprechung und Geltung. Die nationalen Landessektionen wiederum treten zur internationalen Vereinigung zusammen, um die verschiedenartigen, nationalen Interessen zu vergleichen und aus ihnen das allen Gemeinsame als Grundlage der einheitlichen Aktion herauszuheben. Nationale und internationale Zusammenkünfte erleichtern und fördern den Verkehr der einzelnen Gruppen untereinander und die Centralgeschäftsstelle, als das amtliche ausführende Organ, sorgt für die Verwirklichung der gefaßten Beschlüsse und giebt dem schriftlichen wie mündlichen persönlichen Verkehre immer neue Anregung.

Doch mit dem Austausche persönlicher Meinungen durch mündliche oder schriftliche Diskussion allein ist zur Erreichung der gesteckten Ziele nur erst der Anfang gegeben. Nicht bloß auf ihre eigenen Kreise, sondern auch nach außen hin muß die »Internationale Musikgesellschaft« mächtig wirken, will sie anders die allgemeine Anerkennung ihrer Be-

strebungen in der Welt erringen. Durch nichts kann dies so wirksam geschehen, als durch eine bedeutsame litterarische Thätigkeit, die auf alle gebildeten Kreise Rücksicht nimmt und sie durch sachlich wertvolle Gastgeschenke an sich bindet. Denn was wäre die Musik, und wo blieben die Musiker, wenn sie sich nur an ihre Berufsgenossen wenden könnten? Soll etwa ein Musiker dem anderen zum Publikum dienen? Das gebildetste Publikum aber ist von jeher das beste gewesen, und darum wird sich die »Internationale Musikgesellschaft« an dieses zuerst wenden müssen, will sie am schnellsten zum Ziele kommen.

Von jeher hat ja die Musik im Mittelpunkte des Interesses der gebildeten Welt gestanden, wie keine andere Kunst. Sie war durch das ganze Mittelalter hindurch mehr noch als die Theologie der Centralpunkt der Bildung, die doch ausschließlich in den Händen der Geistlichen ruhte; sie war ein unerläßlicher Teil der akademischen Bildung überhaupt. Selbst in der modernen Zeit hat immer die Tonkunst als die gesellschaftlichste der Künste und als die eigentlich höfische Kunst gegolten, und Kaiser und Könige verschmähten es nicht, an musikalischer Fertigkeit mit Berufsmusikern konkurrieren zu wollen. Hand ans Herz: spielt die Musik heutzutage noch die nämliche Rolle? Hat sie nicht vielmehr derart von ihrer früheren Machtstellung verloren, daß jetzt z. B. die adlige Jugend sich immer mehr und mehr von der Musik ab und den bildenden Künsten oder dem Sport zuwendet? Wo sind die fürstlichen Verehrer der Musik geblieben, die sich früher eigene Kapellen hielten, um mit ihnen zu musizieren? Jene Zeiten sind vorüber, wo Berufsmusiker, wie Farinelli oder Steffani, Minister und Gesandte werden konnten. Das Vertrauen der maßgebenden und gebildeten Kreise zu der Intelligenz der Musiker ist gesunken und — geben wir uns keiner Täuschung hin! — nur zu oft mit Recht. Die Anerkennung der Besten unter den Gebildeten der Tonkunst wieder zu erringen, das muß unser unablässiges Streben sein!

Dies zu erreichen, ist schwer, aber nicht unmöglich. Denn ein Erbteil ist der Musik von glänzenderen Zeiten überkommen: eine Fülle von Beziehungen zu den Wissenschaften, wie sie außer der ihr verschwisterten Dichtkunst keiner der Künste zur Verfügung steht. Kaum eine der Wissenschaften steht außer Fühlung mit der Tonkunst. So bildet eine der wichtigsten Fragen in der Theologie die liturgische und geistliche Musik in den verschiedenen Religionen; denn fast alle Formen der Gottesverehrung, selbst die primitivsten, bedienen sich des Gesanges. Ganze Gebiete der Naturwissenschaften haben Tonentstehung und Tonverhältnisse zum Gegenstande ihrer Betrachtung, wie die Akustik und früher die Astronomie und Mathematik. Die Medizin ist durch die Untersuchung des Stimmapparates und des Gehöres eng mit der Musik verknüpft; sie war es früher noch mehr, als man den Tönen einen außer-

ordentlichen Einfluß auf Körper und Geist zuschrieb und selbst Geisteskrankheiten durch Musik zu heilen hoffte. Die Anatomie der Hände und die Mechanik des Atmens sind für den Arzt ebenso wichtig als für den Musiker. Die Litteraturgeschichte aller Völker ist ohne eine Berücksichtigung der Musik als vollkommene Wissenschaft gar nicht denkbar, und die Philologie kann ohne die musikalischen Begriffe von Metrik und Rhythmik nicht wissenschaftlich erschöpfend sein. Auch die philologische Hilfswissenschaft der Paläographie wird sich auf die Dauer der Beachtung der besonderen Eigentümlichkeiten musikalischer Handschriften nicht entziehen können. Wo blieben ferner die allgemeine Kulturgeschichte und die Ästhetik ohne eine stete Beachtung der Tonkunst und ihrer eigenartigen Daseinserscheinungen und Lebensbedingungen? Die Philosophie hat ebenfalls begonnen, ihre Aufmerksamkeit auf die Musik zu lenken und hat in der Tonpsychologie einen eigenen Wissenszweig errichtet. Die Pädagogik kann sich der Erörterung der Beziehungen der Schule zum Gesange und zur Tonkunst nicht ohne eigenen Schaden entschlagen. Schließlich sei noch auf die Ethnographie und Folklore hingewiesen, denen sich in den musikalischen Instrumenten, in den Volksliedern und Tänzen eine reiche Fundgrube ihrer Forschungen darbietet.

So fehlt es gewiß nicht an Beziehungen unserer Kunst zu den übrigen Zweigen des Geisteslebens. Tausend Fäden verknüpfen die Musik mit dem Werdegang der Kultur; sie bloßzulegen wird nicht nur unsere Pflicht, sondern auch unser Vorteil sein. Ein weites, unendliches Feld öffnet sich unserer Thätigkeit, und trotzdem ist die Gefahr gering, daß wir uns zersplittern oder das Ziel unserer eigentlichen Aufgabe aus den Augen verlieren könnten, nämlich die Hebung der Macht und des Ansehens der Musik selber. Denn all jene Grenzgebiete, die die enge Verknüpfung der Tonkunst mit dem Geistesleben vermitteln, reihen sich von Natur rings um die Tonkunst wie um ihre Königin und umgeben sie wie bewaffnete Trabanten schützend und wegbahnend.

Diese Trabanten scheiden sich — um im Bilde zu bleiben — in schwer und leicht Bewaffnete. Unsere Monatszeitschrift sammelt die leichten Völker der kleinen Aufsätze, der Referate und Kritiken, der Notizen und Berichte. Diese sollen in erster Linie dem praktischen Musikleben gewidmet sein. Die neuen Erscheinungen auf dem Gebiete des Konzertlebens, der Oper, der Komposition und des Schriftstellertums werden hier angezeigt, besprochen, und übersichtlich registriert. Auch das internere Leben der »Internationalen Musikgesellschaft« findet hier den Platz für sachliche oder persönliche Aussprache. Betritt die Wissenschaft das Gebiet unserer Zeitschrift, so glättet sie ihre strengen Falten und hüllt sich in das freiere Gewand anregender Plauderei oder begeisternder Beredsamkeit; was sie sonst in mühseligen und arbeitsvollen Studien und Unter-

suchungen gewonnen hat, das teilt sie anschaulich und in gangbarer Münze dem praktischen Tonkünstler mit. Solche kurzen und in sich abgeschlossenen Aufsätze werden sicher ihre Früchte bringen, wenn sie z. B. wichtige Fragen von aktueller Bedeutung, wie die über den Musikunterricht an Konservatorien, Hochschulen, Gymnasien und in der Volksschule erörtern, oder Nachricht geben von Reformbestrebungen in der liturgischen Musik der verschiedenen Kulte, sei es in der protestantischen, der römischen und griechischen Kirche oder in der Synagoge; oder wenn sie von glücklichen Erfindungen und Verbesserungen im Instrumentenbau Kunde bringen, oder sich über Neuerungen in der Notenschrift verbreiten und uns über wichtige wissenschaftliche Entdeckungen unterrichten.

In den Sammelbänden hingegen tritt das schwere Geschütz der strengen Wissenschaft in sein Recht. Die Erkenntnis der Musik zu vertiefen, unbekannte Gebiete der Musikgeschichte aufzuhellen, weitergreifenden Untersuchungen über wichtige Fragen der Musiktheorie oder des praktischen Musiklebens Raum zu geben, und nicht zuletzt all jene, soeben genannten Beziehungen der Tonkunst zu dem gesamten Geistesleben aufzudecken, das ist die Aufgabe der Sammelbände. Möge der praktische Musiker und der Musikfreund nicht glauben, daß diese Sammelbände ihm nichts bieten könnten, weil er nicht selbst Forscher von Beruf sei. Wenn er auch nicht jede einzelne dieser Abhandlungen durchstudieren wird, so wird ihm doch manche Anregung zu eigenem Nachdenken entgegentreten. In das Werden der Musik wird er hier manchen Einblick gewinnen, der seine Hochachtung vor der eigenen Kunst und die Liebe zum eigenen Berufe vermehrt. Macht er aber den Versuch, etwas zu lesen, was ihm zuerst schwer verständlich erscheinen will, so wird er bald an sich merken, daß es ihm geht, wie dem Musiklaien mit ernster Musik: wie diesem im Hören, so werden ihm im Lesen die Kräfte des Verständnisses wachsen.

Freilich wollen wir nicht zu viel versprechen. Thöricht ist, wer da meint, daß man heute einen Baum pflanzen und morgen schon Früchte von ihm pflücken könne. Jahrelanger Arbeit wird es bedürfen, ehe wir auch nur einen Bruchteil unseres Strebens erfüllt sehen werden. Wir fühlen es schon jetzt, mit welch schwerer Mühe und Verantwortung wir unsere Schultern freiwillig belastet haben ohne einen anderen Lohn als den, welchen eine gethane Arbeit im Dienste einer Gesamtheit gewährt.

Aber gewiß ist es auch, daß, um Früchte zu ernten, der Baum gepflanzt, gehegt und gepflegt werden muß; denn der Wildlinge hat gerade das Musikleben der Gegenwart nur zu viele. Doch eben dies läßt uns hoffen, daß es unserem Streben nicht an freundlichen Helfern fehlen wird, die durch Mitarbeit oder wohlwollende Nachsicht mit unseren Schwächen das Werk der »Internationalen Musikgesellschaft« zu einem Allgemeingut unseres Standes ausgestalten. **Oskar Fleischer.**

Music in England.

An account of the expired London musical season, with a general survey of the present state of music in England? To do that in one report would indeed be a Muse-rivalling feat for which one must expect the fate of Thamyris or of the nine daughters of the Macedonian Pierus. The writer will confess his inability, and merely offering a prayer to Cleio, will proceed in the hopes that in the course of a narration, means may be found for making it something just beyond a bare inventory or »terrier«. And most certainly as much will be found left out as said.

London Season.

The London Season of the fashionable and rich is only some 10 weeks in the early summer months of May, June, July. The Grand Opera season at Covent Garden agrees. The season of general concerts is from about 1st September to about 30th June, deducting in the middle one month after Christmas Day. The academic teachers, who are at least a nether grindstone, work in three terms of about 12 weeks each, with 16 weeks altogether of holiday interspersed. The music of London therefore goes on nearly all the year round. However no doubt there is a particular pressure of it from March to June inclusive, with a few derelicts in July. And this spring season is when most of the foreign artists come over; whereas they would receive much more attention from Public and Press, if they came at any other time.

Covent Garden.

At Covent Garden (in common town parlance »the Garden« and once the garden of the Abbot of Westminster) is the only first-class opera-house in London; though old Drury Lane theatre and several of the newer buildings can take minor companies. The ownership of Covent Garden opera has till this year been a quadrilateral. First the ground landlord, the Duke of Bedford, who 20 years hence will absorb the whole property; secondly the lessee of the ground and the theatre and its contents and properties, Mr. Faber; thirdly a syndicate, whether so-called or not, who from year to year have provided the subscription amount or capital necessary for hiring the house for the opera season and for giving the entertainments; fourthly this syndicate's manager, who engages the singers and is subject to their control, responsible for the entertainments, the powerful Sir Augustus Harris for 12 years from 1884 and since his death in 1896 Mr. Maurice Grau. Covent Garden opera could

not exist without the subscription-list, otherwise seasonal contract to take up the best seats in the house at high prices entered into by the wealthy to follow fashion. Under this organization three results ensue; the best singers in the world are procured and from all nationalities, the choice of opera is in the main that of the upper classes, the opera is nearly always sung in a foreign language. Looking to properties and traditions, the permanent repertoire is about the following: — Africaine, Aïda, Ballo in Maschera, Barbiere, Carmen, Cavalleria, Don Giovanni, Ernani, Falstaff, Faust, Favorita, Figaro, Flying Dutchman, Hamlet, Huguenots, Lohengrin, Lucia, Manon, Marta, Mefistofele, Meistersinger, Mignon, Navarraise, Orfeo, Otello, Pagliacci, Philémon, Prophète, Rigoletto, Romeo, Semiramide, Siegfried, Tannhäuser, Traviata, Trovatoré, Walküre. A secondary list of less-used operas would be: — Amico Fritz, Cid, Dinorah, Fidelio, Freischütz, Gioconda, Linda, Mirella, Norma, Oberon, Pêcheur de perles, Rienzi, Tell, Werther. After this everything may be regarded as specially mounted. The theatre has been built 40 years, and the arrangements behind the curtain have hitherto been much out of date, consequent on the short leasing; with inadequate space for the storage of scenery, consequent on the abandonment of the Floral Hall side-building. Such have been the general conditions. At the beginning of this year after hesitations a formally and permanently constituted »Grand Opera Syndicate« raised capital and purchased for £ 110000 Mr. Faber's complete rights for the remaining 20 years of his lease, and began operations as public entertainers with a working capital of £ 85000, still relying of course on the society subscription-list. Mr. Grau, the general manager, having simultaneously obtained a 4-year lease of the New York Metropolitan opera, the same singers could be employed there and here, which perhaps offered some conveniences. A first step at Covent Garden was to appoint Mr. E. O. Sachs, author of the large plate-book »Modern Opera Houses and Theatres«, to be engineer and manager of the stage mechanism; an appointment never yet made in a London theatre. The opera season ran from May 8th to July 24th. Conductors, Mottl, Muck (new), Mancinelli, Flon. Muck won golden opinions. But the German conductors have slower tempi than the English are accustomed to. Needless to give an exhaustive list of singers. It contained: — Melba, Brema, Nordica, Schumann-Heink, Gadski (new), Ravogli, Lilli Lehmann (reappearance), Héglon (new), Litvinne (new), Susan Strong, Suzanne Adams, Jean de Reszke, Alvarez, Van Dyck, Bispham, Scheidemantel (new), Edouard de Reszke, Plançon, Van Rooy. Negociations failed with Calvé, Eames, and Ternina. Jean de Reszke played till 21st June only, and was replaced by Alvarez from Paris (not to be confounded as by some with Max Alvary who died distressingly last November). Melba sang

seldom and did not keep all her engagements. The 3 above-mentioned new lady-singers were each highly commendable, especially Frau Gadski in Wagnerian parts. The opera given were: — Aïda 4 times, Bohème 4, Carmen 5, Cavalleria 3, Chalet 1, Don Giovanni 3, Ero e Leandro 1, Faust 7, Fidelio 1, Fliegender Holländer 2, Huguenots 2, Lohengrin 6, Lucia 2, Meistersinger 2, Messaline 3, Norma 2, Pagliacci 4, Rigoletto 1, Romeo et Juliette 5, Tannhäuser 5, Tristan 4, Walküre 3. Singers exercise some choice, but the above is a fair index to prevailing London opera taste. The three years old »Bohème« for the first time in London in Italian, Melba as Mimi; its tender and homogeneous beauty won immediate acceptance. Adam's brisk »Le Chalet« was produced at the indirect instance of the Queen; would that there were more such authoritative revivals! »Norma«, last heard here in 1887 and 1890, was produced for Frau Lehmann. The music was vehemently attacked in part of the press; not a worthy attitude to take towards that great master, or to the Neapolitan school without which modern opera, Wagner included, would never have existed. »Tannhäuser« and »Meistersinger« were transferred to the German. Isidore de Lara's »Messaline« was the novelty, and was considered a poor art-production gorgeously trapped; the music is a mixture of Massenet and Verdi at his penultimate stage, with the difference that Verdi would have used up all the material in 6 of his pages; the 4th Act has some vigour; this Spanish-born composer long lived in England, but the work has no connection of any sort with British art. The staging was among the finest ever seen at Covent Garden, and the composer must be well supported. The features of the Covent Garden season were a great improvement in scenery and lighting, an average choice of operas, fair punctuality by the management, and the maintenance of pure vocalism by Melba and Jean de Reszke.

National Opera.

This year illustrates at once the jeapardous position and the aspirations of English national opera. That means finally opera composed to English words by Englishmen, but as a step towards that end foreign opera sung in English. Opera in either of these classes has had the slightest possible attraction for Covent Garden subscribers. Drury Lane and Lyceum audiences have been more amenable. Deducting, however, Sullivan's enormously successful series of farcical operettas at the Savoy etc. (1867 to date), Sullivan's serious opera »Ivanhoe« at the late small Royal English Opera House (1891), and Stanford's Irish Operetta »Shamus o' Brien« at the Opera Comique (1896), it is believed that no English-sung opera has drawn money at a real profit in central London for the last 50 years. Cheap companies touring in the suburbs or provinces

have been the alternative; whence the Pyne-Harrison Company (1856—1862), Carl Rosa (1875 to date), Moody-Manners (1890 to date), etc. But increasing demands by even provincial audiences have forced down the profits. This year has probably seen the extinction of the excellent Carl Rosa. A provincial »National Grand Opera Company« began well last January, but failed soon after. The Moody-Manners alone by prudence still holds the field. Justly stung by these results, and justly believing that to present people with opera in their own language is the most rational of proceedings, while there exists abundance of clever English-speaking singers, and even some native composing talent; certain influential persons representing medicine, law, science, literature, painting, sculpture, the drama, and music, have lately tried to rouse the metropolis to a new and concentrated effort. Application has been made to the County Council, otherwise Metropolitan sub-Parliament, to give from public funds (a) a newly built opera-house exactly suited to English opera conditions, (b) an annual subsidy towards the same for working expenses. That body have replied not discouragingly but in terms lacking definition. The above means at the very least a quarter of a million of money. It will be a pity if we come to this, for it is contrary to our spirit. The British democracy does occasionally, without knowing what it is about, swing round and ask for Government support and control; but with small exceptions we obtain all our results by ruling ourselves, thinking for ourselves, providing for ourselves. And the distinction made between »state« and »municipal« is little more than a juggle of words; the proceeds of taxation are equally such whatever the area of collection and whether the control is centralized or decentralized, and the real issue lies of course between public taxation and private investment. The proper course undoubtedly is to promote a limited company; in the usual English fashion, but with such internal safe-guards as would prevent its capital either being the subject of speculation or being administered by cliques. These checks are feasible. Such a company would have two alternatives; with a large capital to lease a site which the County Council says that they will reserve for them and build thereon, with a smaller capital to utilize Covent Garden which is now in the hands of a body with a 20-year lease. A comparatively minor event has occurred this year, which may yet have some bearings on the above question; chiefly owing to the well-earned influence which the Principal Mr. W. H. Cummings has acquired, the Corporation of London has granted £ 22000 for building a theatre annexe to its »Guildhall School of Music«. Whatever else happens, this will make more hungry mouths outside the stage-door.

Philharmonic.

The London Philharmonic Society succeeded after a gap Salomon's concerts (last decade of 18th century), and its history is really, leaving aside the more modern Crystal Palace, a 90-year history of the orchestra in London. As to conductors from abroad; Weber conducted 1 concert here in 1826, Mendelssohn 1 concert in 1833 half a season in 1844 and 1 concert in 1847, Spohr 2 concerts in 1843, Wagner 1 season in 1855, Dvorák 1 concert in 1884, Svendsen 2 concerts in 1888. Otherwise the conductor has always been a resident musician; and with the exception of Costa, always an Englishman. For the first 24 years of avowed conductorship, 1820 to 1843, the office was assigned from concert to concert; and Cramer, G. Smart, Attwood, Bishop, Cipriani Potter, Clementi, Moscheles, Lucas etc. divided it between them. Mendelssohn broke this tradition by his half-season in 1844. From 1846 the conductorship (excepting in 1884 after Cusins's resignation) has been held continuously, thus in chronological order: — Costa 9 years, Sterndale Bennett 11, Cusins 17, Sullivan 3, Cowen 5, Mackenzie 7. Mendelssohn brought the first breath of living inspiration to the conductorship, and with his personal charm in the orchestra and command of the public saved the society at a drooping crisis. Wagner, alas, nearly wrecked it, being rough and intemperate; it is pitiable to think what might not have been the difference to music in England but for this small matter of temperament; supposing he had made this his exile instead of Zürich! Sir Alexander Mackenzie has this year resigned the conductorship in order to find more time for composition, and his successor will probably be appointed about the time that these lines appear; an immense responsibility lies with the directors. The organization is this: — (a) 100 non-professional Fellows, who represent only a money contribution, (b) a number of Associates, professional, unlimited by rule, who obtain that position individually by nomination and election at general meeting, (c) a central body of Members, limited to 60, who recruit their numbers as vacancies arise by similar election from among the Associates, (d) 7 Directors elected annually by Members, (e) a Conductor appointed by Directors. The administration from base to apex is thus in the hands of professional musicians. Rival concert-schemes are mostly in the hands of impresarii. A large principle lies here involved. Past landmarks of interest in performance etc. are these: — 1814, symphony overture and vocal piece bought from Cherubini for £ 200; 1815, Cherubini appeared with Anacreon and other works, 3 overtures bought from Beethoven for £ 75, and £ 200 voted for trial a new works; 1817, offered £ 300 to Beethoven to appear with 2 new symphonies, but he did not come; 1820, Spohr came over and introduced the bâton;

1825, Beethoven's 9th Symphony performed, for which £ 50 paid, and not played again for 12 years; 1826, Weber's visit and death; 1827, sent £ 100 to Beethoven in his last illness, and first appearance of Liszt; 1829, Mendelssohn came with C minor symphony; 1831, Spohr's Last Judgment; 1833, Bennett's début with concerto in E flat; 1841, Berlioz' music first done in England, Benvenuto Cellini overture, and disliked, though now it seems very clear; 1844, Mendelssohn's conductorship, and first appearance of Joachim aged 13; 1847, Beethoven's Mass in C; 1852, Hiller's first appearance, with Im Freien symphony; 1853, Berlioz invited and brought Harold, Carnaval Romain, and an air from Holy Family, which applauded by public, but critics differed; 1854, Schumann's B flat symphony, not appreciated; 1855, Wagner's music first done by society, Lohengrin selection and Tannhäuser overture, the public divided; 1855, Schumann's Paradise and Peri introduced to England, sung by Jenny Lind; 1857, Rubinstein first played; 1867, Sullivan's Marmion overture; 1871, Wagner's Rienzi overture; 1872, Brahms Serenade in D; 1873, Brahms Requiem; 1877, Brahms C minor symphony; 1879, Rubinstein Ocean symphony; 1880, from this year works of less-known English composers are gradually introduced; 1881, Berlioz Romeo et Juliette, twice; 1882, Rubinstein Paradise Lost, not approved, but the Philharmonic is not an oratorio audience; 1883, on Wagner's death are performed Flying Dutchman, Meistersinger and Tristan overtures, Valkyrie ride, and Good Friday music, much the same selections that now prevail; 1885, Moszkowsky's Johanna d'Arc, first appearance here of a symphonic-poem so-called; 1888, Tschaikowsky String Serenade etc., the Wagner Siegfried Idyll, Svendsen symphony in D. The Philharmonic more fairly represents the average English taste than any other institution. Its two mottoes may be *festinatio tarda*, and *sat cito si sat bene* (it is sufficiently quick if it is sufficiently well); if it has never forced the pace, so it has never acted as boot on the wheel. The most noticeable executants this last season were Dohnányi (Liszt E flat concerto), Leonora Jackson (Mendelssohn violin concerto), Joachim. The first-named young Hungarian brought over by Richter without encomium had already achieved an immediate success, especially in Brahms playing. Leonora Jackson, an American violinist trained in Berlin, has a firm withal dashing style. Joachim came over to take the place of Paderewski, who at the last hour disappointed directors, proceeding to Poland to be married; the latter was to have played a new concerto by Cowen. The composer Rachmaninoff appeared with his orchestral Fantasia in E, a very extreme case of colour without music; but he conducted in magisterial and most effective manner. Richard Strauss brought his »Tod und Verklärung«,

which satisfied only a small section of the audience. Martucci brought his D minor Symphony; it has something the manner of Brahms, with a little of Tschaikowsky, and an evident though slight veneer of Italian; if not absolutely original, it is much more so than most, and is a refreshing novelty, intellectual and sympathetic. Coleridge Taylor, a clever young West Indian African here naturalized, produced his Orchestral Ballad. He seems by his successive works to reflect several styles and still to be in search of one. His most individual work hitherto has been »Hiawatha's Feast«, from Longfellow. He will apparently now push this American-Indian vein. This young African has a pleasing almost Beethovenish face, and the case is remarkable. Edward German's »Much Ado about Nothing« overture, music of the theatre-entracte class, would probably have been heard to better advantage in another class of programme; he is a comparatively new writer; his forte is a very musicianly development of quaint English measures, and he has given a solidarity to English light music which, Sullivan always apart, it never had before.

Other Concerts.

The Crystal Palace music being next in antiquity and importance should next be mentioned, but as its autumn season of Saturday concerts is just at hand this may be adjourned. An organization pressing hard its elders, and for the moment eclipsing all others in popularity, is the Queen's Hall music under the entrepreneur Robert Newman. This takes the form at different parts of the year of daily evening Promenade Concerts, so called because in the area there are no seats, but in fact the audience is too dense to promenade; Saturday afternoon Symphony concerts; Sunday afternoon general concerts; a yearly »London Festival« of concerts twice daily for a week or two; extra concerts. Queen's Hall opened 25th November 1893. In the large and small rooms there were about 250 concerts the first season, about 500 concerts each season since. The Queen's Hall orchestra started in the second season with 9 concerts, and has had about 100 concerts each season since. Sunday music begun this last season. Robert Newman has shown great resource and instinct in attracting the public, and in 5 years has fairly created a passion for orchestral music among the middle classes of London. The popular taste in England has hitherto gone to oratorio, because a large section of the population have good voices and like to hear themselves sing. This newer taste is that of people who have no part or interest in the music except that it intrinsically rouses their enthusiasm, and who at the Promenades will even stand for hours with utmost patience to listen to it. No one can foresee the end of this or its effect on the national art. The pro-

grammes are in merit going up and not down. The modern Russian school has been largely indented on. In an equal degree Wagner. An orchestra of about 100 playing thus nearly daily for the best part of a twelvemonth has given the conductor Henry Wood an opportunity which he has very splendidly used, and it would be hard to find superlatives too strong to attach to the excellence of the performances. This orchestra often yields that phenomenon observable only when a great number of instruments are in accord physically and spiritually, the illusion as if a large human voice was singing in the inner parts; it is not the horns, but the totality of the singing parts sustained by perfectly balanced harmonic work. Robert Newman brought out Perosi this year in three of his oratorios, the composer however not coming to London. There was a sense of disappointment, and probably the introduction was made in the wrong place. The Queen's Hall audiences are accustomed to the extremes of platform effect. But for all that the music is founded on the bed-rock of the magnificent incontestable church style, and those who scoffed did wrong. The merit may be not the composer's but that of the style; still the merit was there. Perosi is not a musical genius, and it is improbable that he will develop or change his style; it may be said then that his music, greatly though it has advantaged his own country in being purer than the ordinary current taste, will be very little heard again in Protestant England. The Viennese said it was refectory music. Richter's London concerts, first initiated by the violinist Hermann Franke have been running 21 years. The leading violin is now Ernst Schiever, chorus-master Theodor Frantzen, programme-commentator C. A. Barry. This season was pro-Russian. Rimsky-Korsakoff's »Scheherazade«, Glazounoff's 6th Symphony, Tschaikowsky's »Hamlet« overture. Berlioz' »Harold« was added. Edward Elgar's 14 Variations on an original theme were played. For the theme, it is scarcely lyric, and the cardinal feature or alternation between tonic minor and major is of doubtful beauty. For the variations; the masters have secured unity in such by resemblances of melody or of tonal working or of length of period, or sometimes by their combination; but these variations are so wholly free that they can barely be said to keep those principles in view at all; to take only period, not 2 out of the 15 movements in the least resemble one another. Still Elgar deserves honour for working out his own style, and if he can persuade the public to assimilate a virtually new form so much the better. He is a masterly wielder of the orchestra for his own purposes. Siegfried Wagner's »Bärenhäuter« overture was considered an unpretending genial work. Brahms' 4th Symphony was given (also at the Philharmonic and Crystal Palace); the order of their popularity in England has hitherto been 2nd, 1st, 3rd, 4th, with a strong leaning to the 2nd; everything shows that

there soon will be a strong awakening here to Brahms. W. H. Thorley, an Englishman of middle age, gave an orchestral concert of his own works; Schumannesque music, but decidedly powerful; »Der Tod«, a scena for bass voice, was a fine production. Fritz Delius gave such another concert conducted by Alfred Hertz of Breslau, the music being quite post-Wagnerian and exciting controversy. Chief works, Fantasia »Over the hills and far away«, Légende for violin and orchestra, Suite »Folkeraadet« (part), Symphonic-poem »The dance goes on«, Scena »Also sprach Zarathustra«, opera »Koanga« (excerpt). This young composer born and brought up in England, but a German or Norwegian educated at Leipzig and Paris, lives now in France. He is an ambitious and strong exponent of the newest German dramatic and orchestral style. Wagner's »Liebesmahl« done under Costa at Birmingham Festival of 1876, was revived this year by the Royal Choral Society, the largest regular choral society in this country, conductor Sir Frederick Bridge, at the Albert Hall; and the effect on the audience was immense. It was well to show that Wagner could grasp all styles that he undertook with equal power and beauty. The same society gave this year Handel's »Messiah« without any additional accompaniments; and the simpler effects were quite adequate, if indeed they were not preferable. Here as everywhere there is a party of purists who wish to take old scores in their exactitude, and an opposite party who wish to give the music its utmost in-lying effect however that is done. As it happens, in this case both parties should have been satisfied. But then the reason was that there was an enormous hall, an enormous choir, and a fine organ to do the filling-in. No general argument can be drawn. Mozart's accompaniments were written for smaller halls, and places where there was no organ. Probably this matter of accompaniments for Handel turns on the organ question. As to the further matter of dynamic balance, Professor Prout and others have not ceased to point out that in Handel's own performances (or some of them) the instrumentalists were to the chorus as 3 to 2; a realistic revival therefore would absolutely invert modern circumstances, where the corresponding figures are something like 1 to 7. Truly if one tries to escape from the living 19th and almost 20th century, one is beset with difficulties; and is not the happy valley of Amhara the day in which we actually exist? The opinion of the writer, for what it is worth, is that we should realise our own modernity, that it is better to level up music (in externals) than to level down our own sensibilities, that we should not hesitate to make those modifications (in externals) to which composers would infallibly have assented, and which they would even have craved themselves. The Worcester Festival, just taken place, performed a sacred cantata »Hora Novissima« by H. W. Parker of Boston, America.

A suave composition, not a note out of place, not a difficulty introduced which could check sound, not a vocal effect lost that could be made, the fugued choruses admirably constructed, all the part-writing good, some of the solo work containing real placid beauty. On the other side, all the individualities those of Dvorák, and the work as a whole not strong. To sum up, a meritorious work, which the Festival did itself honour by making cross the Atlantic. Next after »Messiah« and »Elijah« it secured the largest attendance. A Beethoven symphony in cathedral aisles showed that this is the true gold of music. Spohr's »Last Judgment« in the same showed that he had gone further to reach and touch the depths of religious feeling than even the beautiful and polished Mendelssohn, whose »Lobgesang« came soon after.

Conductors.

The prominent resident conductors now in England are seven. August Manns at the Crystal Palace is in position the lineal descendant of Costa, whom he scarcely overlapped but succeeded; at his great age of 74 he is simply a phenomenon, walking more erect than many men of 40, and conducting music still with boundless buoyancy; when a youth in Prussia he arranged Beethoven's symphonies for military band, and he has had his reward in becoming the leading conductor of the richest and most effectively music-supporting country in the world; it is calculated that he has conducted 13000 concerts at the Crystal Palace. Henry Wood is a phenomenon in the other direction of quick almost sudden rise; 7 years ago he was only known as the conductor of the short 1892 Lago opera season (Eugene Onegin); 5 years ago having been selected by the entrepreneur Robert Newman he at once stepped permanently before one of the most influential audiences in the metropolis at the Queen's Hall; no one can grudge him the immense success which he has since increasingly had, for it is not only that he is young and has all his wits about him, but he has also a most sensitive musical organization. Stanford is not a professional conductor, but has what was once considered the highest claim of all or sole claim for conducting, that he is a creative composer and can thus see into the very heart of music, — the rest being regarded as encroachment of the laity; he conducts at the Bach Choir and the Royal College. Cowen has the same claim, and has perhaps given more attention to conducting as a career; he once conducted the Philharmonic as above seen for 5 years and has for the last 2 years conducted the Manchester so-called »Hallé« concerts, and by a turn of the wheel has made room there for Richter. The secret of Frederick Bridge's success as a choral conductor at the Albert Hall is that he is beloved, but he is also an extraordinarily quick and

able man. Georges Jacobi, the hero of literary 100 ballets composed and performed at the Alhambra etc. does not go beyond his province, but knows what he is about therein. George Risely, lately of Bristol in the provinces, had a reputation as a choral conductor and came to London very recently; he was employed by Robert Newman for choral and other concerts at the Queen's Hall, but 3 weeks before these remarks are written undertook the Covent Garden Promenade concerts. Regarding foreign orchestral conductors there has been a cycle of public favour in last few years; Richter, Mottl, Lamoureux, and back to Richter. The latter has worked his way up from the ladder's foot, and will probably retain the premier position as long as he desires it. The Covent Garden opera conductors are nearly always imported.

Scientific.

Perhaps this is enough about executive music. The Royal Institution in Albemarle Street, co-eval with the century, employ lecturers on many subjects, but do not print results in Proceedings. Last January Sir Alexander Mackenzie gave 3 lectures on Liszt, Tschaikowsky, Brahms; an eminent composer on composers in open lecture is very noteworthy, and as the Principal of the Royal Academy takes an intellectual grasp of everything he handles it is a pity that he is only to be read through newspaper reports; his »prose-works« are not. Last May Mr. E. A. Jacques gave 3 lectures on the influence of Eastern on European music; six different scale-tunings were exhibited on three Broadwood pianos, and the melody types of many nations were examined, coming from east to west longitude. The Musical Association is the only Learned Society in Great Britain special to music. It has 8 lectures a year, with discussions; and the lectures and discussions entire are printed in yearly Proceedings. This season Dr. F. G. Shinn lectured on learning by heart; he divided the memory there used into (a) musical or that of the ear concatenating sounds, (b) muscular or where the fingers concatenate motions unconsciously, (c) visual or where the player remembers the printed page or the order of the notes on key-board, (d) intellectual or where the player mentally reconstructs passages, forms etc.; those surely who think they use »c« must be self-mistaken, and the other three may divide the responsibility, but the last must be the dominant factor. Mr. H. Davey on Palestrina was full and historic in a most valuable degree but seemed to think he would be singular in asserting Palestrina's place among greatest masters, which few will deny; he was for putting in accidentals here and there, but some regard »musica ficta« as decadence destructive of the pristine solemn charm, and at least it is a thorny ill-understood subject. Mr. Piper lectured in favour of modern-

made violins. Dr. E. Walker gave a cultured tribute to Brahms who was »the fusion in the terms of the musical material of the latter of the 19th century of the desire for emotional expression with the desire for structural proportion«; he pointed out the intensely melodious nature of his work, and how he had produced »absolutely flawless art in every departement of music from the largest to the smallest, with the solitary exception of opera, which after all is only music in a partial sense«. Mr. W. Wallace lectured on Programme Music, but held the scales very evenly between praise and dispraise. This year Messrs. Broadwoods, through Mr. A. J. Hipkins the veteran of that firm, have moved for uniform tuning of pianofortes to the comparatively low French, called here Vocal, pitch. The only extant history of English pitch is in the truly extraordinary form of a catalogue of known pitches in order of vibration-number, so the following sketch may be of use. Down to about Blow, or during the golden age of English music, the Protestant church pitch was in general inordinately high, as we now regard it, and in detail variable with the organs; the chamber and unaccompanied pitch was in general very low and had no standard to speak of. Thus Byrd's anthems require now transposing up (though it is never done), and his masses require now transposing down. Furthermore the Protestant church pitch was on a steep downward slope during that period, due to the development of chamber music. The church pitch of Tallis, Gibbons, Morley etc. (16th century) was probably the same as that of N. Germany, A 567, almost a major 3rd above our recent high pitch; but organs of Purcell's time (latter part of 17th. century) had come down to A 474, a semitone only above and there were within the period even some organs at 442, 428 etc. These matters found bottom decisively in Handel's time. His own fork, now in a private collection at Vermont, Massachusetts, shows that by 1751 the concert-oratorio pitch had settled to A 422.5; and as there was a low chamber pitch much below that at the same time, this fork of Handel's has been in England called »mean pitch«. For three-quarters of a century, and all through the time of Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, etc. there was a stable orchestra at this pitch, in England as in Europe, the London Philharmonic fork being still A 423.7 down to 1828. The rapid rise which took place in Vienna just at the close of that period, owing to the military band, was little noticed here; though Smart in 1828 sanctioned a slight rise to A 433.2, which (called Smart's pitch) remained in force through Mendelssohn's 1844 conductorship, and was in fact French pitch. Quite otherwise the Italian opera, which in sympathy with the continental movement and under Costa ran unrestrainedly up, so that in 1846 it was at A 452.5; and this highly divergent pitch Costa rather forcibly introduced into

the Philharmonic also when he took charge there in 1846. From 1850 onwards Broadwoods had 3 pitches, Vocal 433 (being Smart's pitch) Medium 446 (empirical for domestic pianos), and Philharmonic 452 (whence »concert-pitch«); after that the Crystal Palace went up to 454, and the Albert Hall to 455, through their organs; Erards had pianos up to 456; independent brass bands in the north have gone still higher. France however has always favoured a low pitch, and in 1859 Napoleon III took up the A 435 pitch previously adopted by the French opera 24 years before, and legalized it for France as A 435.4 at 59° Fahrenheit; that is to say all instruments exposed to that heat should be at that pitch. Then began various efforts here for slipping out of the high pitch yoke. A »Society of Arts« committee under Hullah proposed A 440 (J. H. Scheibler's proposal at Stuttgart Physical Science congress of 1834). Sir John Herschel desired a philosophical A 430.5, derived from C 512, because 1 vibration per second raised by 9 octaves gave the latter figure. And so on. In 1869 Novello and Co. under Mr. H. Littleton actually made some oratorio concerts at French pitch, Barnby conductor, and new instruments being bought; Cusins similarly with the Queen's State Band; but neither of these changes was permanent. In 1879 Covent Garden adopted French pitch and have since kept it. In 1885 the military authorities were asked to lower their 452 pitch, but as they had only followed Costa and the Philharmonic in 1846 they declined to change back. In 1886 another Society of Arts committee in vain advocated French pitch. At last the Philharmonic itself finally broke with its own pitch, and in broad terms adopted French pitch, A 435, on 11th July, 1895. In the autumn of 1895 Queen's Hall adopted French pitch; since then the Queen's State Band, Manchester Hallé orchestra, Liverpool Philharmonic, Leeds Philharmonic, Moody-Manners opera company, Royal Academy, Royal College, and many others, have followed. On November 6th 1896 on the advice of Mr. Hipkins the Philharmonic proceeded to be more specific and introduced the temperature question. He pointed out in effect that 59°, however it might suit out-door military bands, was long below the heat of an occupied lighted concert-room, (as realized by the Viennese in 1885); and he put the latter at an average of 68°, or 9° higher. But various instruments sharpen differently with heat according to the differences either in their own elastic and other qualities or in the size of the contained column of air. A Flute or a Hautboy will sharpen 1.50 vibrations per second for 10° rise in heat, while a low widebore brass instrument will sharpen 3.50 vibrations. Shrewdly and patiently taking a mean for the whole orchestra including organ, he considered that if that mean is 435 for 59°, it will have sharpened to 439 when the room is at 68°; and he

verified this by multiplied experiences which must have cost him much labour. He considered then that the actually performing concert temperature should be the ruling factor, and that each individual instrument should be constructed in such a way as to give A 439 at 68°. The Philharmonic followed him in this, and on November 6th 1896 announced their corrected pitch as A 439 at 68°, and issued an A fork at 439; adding also deduced thence by equal temperature a B flat 465 for guidance of brass-instrument makers, and a C 522 for pianoforte makers and organ builders. This year Messrs. Broadwood moved to extend the standard to the pianoforte trade, and putting the figures at 439 for 68°, have gained the concurrence of Bechstein, Blüthner, Brinsmead, Challen, Erard, Ibach, Pleyel, and Schiedmayer, (with many other makers), to send out pianos thus tuned unless the contrary are called for. It will be seen from the above history sketch that England, like France, has always been conservative of a low orchestral pitch, (and indeed there are many who would have preferred even now to go straight back to Handel's »mean pitch«, the pitch of the period of all the classical composers;) and that but for a temporary aberration caused by the Italian opera under a determined foreign conductor she would never have left it. The culminating concurrence of action in the last 4 years has practically dethroned the high pitch for English opera houses and orchestras, leaving it only with the Regimental bands; and it is doubtful whether the Government will not eventually make a grant to pay for change in the latter. As regards the pianofortes it is to be presumed that manufacturers will issue forks to tuners passim, for the tuner regulates the situation not the maker. As to the refinement about temperature two thoughts occur: — (a) A consequence of taking a concert-room heat standard and working up to that, is that the manufacturers of orchestral instruments, (whose factories are certainly not heated to 68°,) will have to make calculations and take trouble to attain the end. (b) As pianofortes change very little with heat and where they change flatten, they will practically be manufactured under the new convention at A 439 itself; so that the prevailing domestic pitch, which entirely depends on pianofortes will be slightly over the French legalized pitch of A 435 at 59° Fahrenheit. However undoubtedly the general principle is correct, that the temperature to choose and work up to is the temperature where the concerted troubles mostly or exclusively arise, in other words the temperature of the heated concert-room; and the procedure of the Philharmonic in acting on this principle is of international interest. Mr. Hipkins, who at the opening of his life was a pioneer of equal temperament tuning, has here towards its close rendered great services to the question of absolute pitch.

Journalism.

Musical journalism in London is in a very progressive state. Not long back all the newspapers required musical and dramatic criticism from the same person; now not only do they separate those functions, but the leading papers have at least two musical critics in direct pay. The multiplication of musical events is so enormous that even the latter have to systematically enlarge the staff by private arrangement. The work falls into two classes; that for specially musical papers, where the principal matter is usually signed; that for general newspapers where the matter is anonymous, or in a few cases initialled. Musical criticism is now a self-supporting profession, though small. The monthly »Musical Times« (editor F. G. Edwards) deserves the front rank among English musical newspapers; it is in the direct interests of Novello and Co., which diminishes its opportunities as a general newspaper; still such is the grasp which that firm has on English musical life that the paper very fairly reflects the whole country; it is conducted with much dignity, contains tightly packed matter, and is a journal in which things in general find their level; price fourpence. The weekly »Musical Standard« (editor E. A. Baughan) is the property of Mr. Reeves, a publisher and seller of musical books, but that fact is very little obtruded; it has a considerable news agency; some of its columns are rather disfigured by an extravagance of the new-style first-person journalism, but it is the most independent and perhaps the most vigorous of English musical newspapers; price 1 penny. The weekly »Musical News« (editor J. E. Borland) is the property of a syndicate and the organ of the Royal College of Organists and the English organists generally; at the instance of an ex-editor Mr. T. L. Southgate it has led some excellent crusades against charlatanries in the teaching world; it is a fighting paper when there is something to combat; price 1 penny. The weekly »Musical Courier« (editor F. V. Atwater) is the property of a syndicate, and is more or less the organ of executive artists; it is conducted smartly and genially, and perhaps on American principles; it frequently contains important enterprising matter; price threepence. The monthly »Musical Record« (editor J. S. Shedlock) is the organ of Augener and Co.; it has for the most part a very self-restrained style, and is worthily produced; it represents school interests as connected with imported music; price twopence. Each of the above papers contains about the same amount of letter-press, excepting the Musical Times which contains double. In 1897 there appeared, but only for 6 months, the most admirable venture yet made in English musical journalism, namely the weekly »Musician« (proprietor and editor R. Gray). This was a sixpenny paper slightly analogous to the Saturday Review, yet differentiated for the subject. It

combined in about equal parts, written-up news-items, criticism, and essayism, and was all original matter by the best writers of the class in London. The pressure was kept up to the last, but there was no demand for such an expensive journal once a week and it fell. Following on that have this year appeared two numbers of a small quarterly shilling magazine, »The Chord« (editor J. R. Runciman); mainly aesthetic essayism, with some review matter. The ingredients for a recipe of musical æsthetics proper would seem to be, enthusiasm, analogy of other subjects and especially of other arts, translation of the art into language of the emotions, invective, epigram, water to dilute; the proportions of the first 5 varying with the idiosyncracy of the writer, and the quantity of the latter varying with his ability. Whether there is enough market for this class of writing in England, unless floated by a considerable amount of news, remains to be seen. The »Chord« articles are nearly all clever. No. I contains an article in French by Alfred Bruneau protesting that Wagner taken in lump just now by Parisians is sticking in the throat and preventing a due circulation of aliment, and assuring his brother-composers of France that nevertheless their time is at hand for having their own say in their own manner. The leading musical critics of London may be found in the following epitome. J. A. Fuller-Maitland of the Times occupies the first place, representing the application of the highest culture to music, which culture he seasons with an incisive humour; F. Gilbert Webb of the Standard, Morning Post, Observer, and Referee, may claim the second place, combining sound and instructive journalism with a well-balanced critical judgment; Joseph Bennett of the Daily Telegraph and Musical Times brings a very long experience to bear on the subject, and one would with risk controvert his judgment; Edgar F. Jacques of the Observer has two attractive qualities, common-sense and terseness; E. A. Baughan of the Musical Standard and Musical Record is a very clever littérateur, and sound in a comprehensive grasp of affairs; W. Barclay Squire holds an important position in the music section of the British Museum, and while a learned antiquarian writes modern criticism for the Globe; Hermann Klein of the Sunday Times furnishes fluent and interesting feuilleton matter on current events; J. R. Runciman of the Saturday Review has extraordinary abilities, but thinks and writes in reckless extremes; Arthur Harvey of the Morning Post has an easy picturesque pen agreeable to a polite audience; Alfred Kalisch, of the Manchester Courier, Morning, Star, and World, is an ex-Oxonian and a skilled sound journalist; Robin H. Legge of the Times, also an Oxonian, writes shrewdly on the passing hour; Vernon Blackburn of the Pall Mall Gazette is a really brilliant exhibitor of the style of the new criticism; Franklin Peterson of the Musical Record is an essayist whose

conciseness and pregnancy of thought make his work always engaging; Mrs. Newmarch, translator for the papers of Russian musical writings, yet adding original commentary, has been very opportunely useful during the late influx of Russian music. English critical journalism is as a rule very temperate; when otherwise, divergence generally accompanies heated opinion, and among such a multiplicity of journals it is easy to strike an average.

Organization.

Not including governesses, there are about 10000 professional practitioners of music in this country; and nearly all these either combine teaching with performance, or teach exclusively. Half of the whole are in London. Of the 5000 in London, 1000 are vocalists, 2000 play instruments other than the pianoforte and organ, and 1000 are either pianists or organists or miscellaneous. The Incorporated Society of Musicians represents about 2000 general professional teachers throughout the country, in 24 local sections; it is the result of self-help and co-operation, and is admirably organized; its aims, to give a status to members, hold conferences, and federate for miscellaneous purposes. It has some hopes of pressing on Parliament a measure for compulsory registration of all who teach, like the registration in Law and Medicine; but the public aspects of those three professions are different. In 1897 was formed a Musical Directors' Association, President Georges Jacobi; this is mainly for theatrical conductors. The Orchestral Association represents over 1000 of the orchestral players of London, and contains most of the best players in the kingdom; it safe-guards in various ways the interests of this talented branch of the profession, which has all the burdens of professional status with an extremely scanty share of the emoluments. The Royal Society of Musicians of Great Britain (a benevolent society) is a very typical institution. 150 years ago a German oboist of high repute fell into want and was found dead in the London streets. The Secretary Mr. Stanley Lucas tells with the dramatic force of simplicity how the orphan sons were seen driving milch asses, and how a few pounds were subscribed for them. That began the society. The capital value of its property is now £ 100000. Another animating incident; in the now-expiring half-century a bassoon-player invented a pianoforte check-action, rose to unexpected affluence, and subscribed £ 3000 to the society. The institution is typical by reason of its sturdy cameraderie and excellent business aspects.

Charles Maclean.

Die Bayreuther Festspiele 1899.

Als Richard Wagner im Jahre 1876 in Bayreuth zum erstenmal den »Ring des Nibelungen« aufführte, brauste ein Sturm der Entrüstung und des Abscheus durch die papierne Welt des Zeitgeistes. Die Kritik war einig in der Verurteilung. Erst nach 6 Jahren wagte der Meister einen zweiten Versuch, mit dem Bühnenweihfestspiel »Parsifal«. Inzwischen hatte Angelo Neumann im Frühling 1881 die Tetralogie in Berlin eingeführt. Eine Wagnergemeinde war hier, wie an anderen Centren des Geistes, aus den eifrigen Bestrebungen hochgestellter Persönlichkeiten herausgewachsen; doch war ihre Anerkennung eine vereinzelte. Die erdrückende Majorität blieb im gegnerischen Lager; sie erklärte, die Schöpfung werde in alle Ewigkeit nichts Anderes sein und bleiben, als die grandiose Verirrung eines ungemein willensstarken Geistes.

Lange Zeit hatte man in den Wagner'schen Opern nichts als das Blech herauszuhören vermocht, und billige Witzworte, wie »der blechgepanzerte Lohengrin« und das »Rheingold, das richtiger Rheinblech heißen sollte«, rechneten kurz und unwillig mit den Werken ab. Dann kam eine Zeit des Wagner-Fanatismus, eine Zeit, da man sich in Lobestiraden erschöpfte und jede Kritik als Verrat an den heiligsten Geboten der musikalischen Kunst ansah und verurteilte, bis sich endlich die ruhige, sachgemäße Anschauung durchrang, die die einzelnen Phasen lobend und tadelnd begleitete, ohne dabei zu leugnen, daß in dieser grandiosen Vereinigung von tönender, dichtender und bildender Kunst eine ganz neue, mit früheren Maßen unerreichbare Großthat geschaffen sei. Über die Größe des Genies, das nun immer klarer aus den Nebeln der Zeiturteile hervortrat, vergaß man leicht und gern die Nebel selber, die zuerst seinen Glanz verdunkelt, dann zu Weihrauchdunst verdichtet ihn wie ein unantastbares Mysterium verborgen hatten. Wie war man erstaunt, als die Wolken sich teilten, ein urgewaltiges, großzügiges, aber dabei doch immer rein menschliches, mit Menschenwissen geschaffenes, mit Menschenkönnen zu begreifendes Kunstwerk vor sich zu sehen!

Man erkannte, daß die Unbegreiflichkeit der Musik weniger in den Werken selbst, als in deren mangelhafter Ausführung zu suchen war. Und man war mit dem Schöpfer einig, daß in der Beschaffung der Darstellungsmittel, der technischen wie der künstlerischen, der erste Schritt zum Verständnis und zur Beurteilung seiner Schöpfungen zu finden sei. So wuchs mit der Verbesserung der Interpretation auch die Empfänglichkeit und die Kritikfähigkeit für die Errungenschaften der Wagner'schen Muse, deren Wirken und Schaffen wir heute objektiv gegenüberstehen.

Die Thatsache der jetzt ungeheuren Popularität Wagner's könnte eigentlich Bayreuth überflüssig erscheinen lassen. Und doch füllt diese Stätte noch eine Lücke in unserem modernen Kunsttreiben aus, da man einzig in Bayreuth ohne alle Nebeninteressen, ohne gesellschaftliche und materielle Beeinflussung einmal in der reinen Luft der Idealität geistig Atem schöpfen kann. Freilich muß die Leitung der Festspiele ihre Aufgabe zu lösen verstehen; sie muß den Intentionen des Meisters gerecht werden, ohne in dem starren Tenor seiner idealen Forderungen selbst zu erstarren.

»Geben Sie nur auf die kleinen Noten acht, die großen kommen schon von selber«, rief Wagner seinen Sängern zu. Das hat sich auch die Festspiel-

leitung zu Herzen genommen; und gerade in dieser Beachtung alles Begleitenden, alles Beigeordneten, mit dem Hauptgedanken parallel Laufenden beruht ein gut Teil des Bayreuther Erfolges. Die scheinbar nebensächlichen Episoden, die an anderen Bühnen verkürzt oder ganz gestrichen werden, wachsen hier in einen gigantischen Rahmen hinein, so die Zwiesprache zwischen Waltraute und Brünnhilde und die Nornenszene in der »Götterdämmerung«, so die Erdaszenen im »Rheingold« und »Siegfried« und die Wotansgespräche in der »Walküre«. Ganz besonders wirkungsvoll durch den berückenden Klang der trefflich ausgewählten Stimmen waren die Ensemblesätze, der Männerchor in der »Götterdämmerung«, das Rheintöchterterzett, die Walkürenszenen, die weihevollen Grals- und die mächtigen Meistersingerchöre. Eine Ausnahme bildete das Meistersinger-Quintett, dessen Weihestimmung durch schlechte Intonation der beiden alternierenden Eva-Vertreterinnen, Fr. Kernic und Fr. Gadsky, zerstört wurde.

In diesen Rahmen der überwältigenden Totalwirkungen fügten sich die Einzelleistungen fest und sicher ein. Frisch aus der untheatralischen Naivetät heraus hat man Männer wie Burgstaller, Breuer, Heidkamp direkt für Bayreuth herangebildet und gemeistert. Freilich leiden die Darstellungen solcher Meisterschüler lange Zeit unter dem Drucke der Schule, die ja, wie Wagner in seiner einzigen komischen Oper selbst darlegt, allzu leicht zu Übertreibungen und Verzerrungen verleitet. Das Bewußtsein der Absicht lugt aus jeder Linie des Vortrags wie der Bewegung störend und illusionsraubend hervor.

Eine eigene Kunst Bayreuths ist, aus Konzertsängern Bühnendarsteller zu schnitzen. Man war ermutigt durch die außerordentlichen Erfolge eines van Rooy, einer Gulbranson, die ohne zu straucheln von dem Parkett des Konzertsaals sich auf die abschüssige Bahn der Bühne hinüberwagten. Wir können uns jetzt kaum einen besseren Wotan denken als van Rooy, kaum eine bessere Brünnhilde als Ellen Gulbranson. Der Versuch war so glänzend gelungen, daß er zur Wiederholung ansporute. Bei Sistermans und Frl. Dietz blieb der Erfolg aus; sie stachen unangenehm gegen das Ensemble ab. Bei Dr. F. Kraus kam man stimmlich schon jetzt zum Genuß, sein Gurnemanz war ganz Ausdruck und Empfindung. Die Darstellung läßt natürlich noch die Sicherheit, die Routine vermissen. Von den neu hinzugezogenen Künstlern seien Ernst Kraus als Siegfried und Walther Stolzing, Frl. Ternina als Kundry und Dr. Briesemeister als Loge ganz besonders rühmend erwähnt.

Die Frage, ob Siegfried Wagner durch die Leitung der Tetralogie der Bayreuther Kunst genützt habe, ist kurzweg zu verneinen. Freilich irren auch die, die ihm alle Bayreuther Sünden zur Last legen; er hat nicht genügend Eigenart, noch genügend Unart gezeigt, um für den Ruhm oder den Tadel der einzelnen Episoden verantwortlich gemacht zu werden. Manche Unzufriedene wollen in dem Umstand, daß die erste »Meistersinger«-Aufführung unter Hans Richter durch mancherlei Zwischenfälle beeinträchtigt wurde, noch die schädliche Nachwirkung der Siegfried Wagner'schen Orchesterleitung erblicken. Das geht zu weit; Hans Richter ist ein so gewiegter Kapellmeister, daß er derartige Einflüsse mit starker Faust in Grund und Boden dirigieren müßte. Nein, Richter war offenbar bei der ersten Aufführung selbst nicht in der geeigneten Stimmung; die erste Wiederholung stand dagegen wieder ganz auf der Sonnenhöhe seiner traditionellen Glanzleistungen. Dazu trug

auch vor allem der Umstand bei, daß van Rooy den Hans Sachs übernahm, während bei der Première Demuth die Figur verkörpert hatte. Van Rooy gab dem Porträt des Nürnberger Schusterpoeten einige derbere Pinselstriche in Haltung und Gesang; diese Kraft des Ausdrucks, diese Überzeugung des Herzens mußten ihren Einfluß auf das ganze Werk geltend machen. Auch die zweite »Parsifal«-Vorstellung stand über der ersten, weil Burgstaller unmittelbarer zu wirken verstand als sein Kollege Gerhäuser. Fischer dirigierte den »Parsifal« treu den Intentionen des Meisters, der ihn noch selbst in seine Mysterien eingeführt. **Wilhelm Kleefeld.**

Das Album Morsianum.

Joachim Morsius, eines Hamburger Patriciers Sohn, ging 1610 Studien halber auf Reisen; er besuchte viele deutsche Großstädte, kam nach Holland, England, Dänemark. Seine gesellschaftliche Stellung verschaffte ihm den Verkehr mit bedeutenden Männern der damaligen Gelehrtenwelt und auch den Zutritt an mehrere fürstliche Höfe. Von Beginn seiner Reisen an ließ es sich Morsius angelegen sein, alle wenn auch nur flüchtigen Begegnungen, die wichtigsten Erlebnisse und Ereignisse litterarischer wie politischer Natur durch irgend welche Merkmale für seine Erinnerung lebendig zu erhalten. So entstand eine überaus umfangreiche Sammlung von Autographen, Kupferstichen, Holzschnitten, Gelegenheitsdrucken und ähnlichen Raritäten aus der Zeit bis zum Jahre 1642. Spätere Mußestunden, die Morsius als Universitäts-Bibliothekar in Rostock fand, benutzte er, um im einzelnen mannigfache Zusätze, kleine biographische Notizen, Kopieen von Lobgedichten und anderes mehr nachzutragen. Die Sammlung, die ursprünglich einen unförmlich dicken Band ausmachte, teilte ein späterer Besitzer, Jacobus a Melle, in vier Bände; und diesen fügte er seinerseits in einem fünften Bande ein dreifaches, sehr brauchbares Register bei (Ms. 61 a—e, 4⁰, der Lübecker Stadtbibliothek).

In diesem Album befinden sich nun auch einige musikgeschichtlich beachtenswerte Eintragungen.

1) Bd. III S. 496. — »Joh. Adolff Hoyer, F. D. H. et Cap: M. Lübeck. 12. Febr. 1618.« Über diesen Musiker ist sonst nichts bekannt.

2) Bd. II S. 247. — »Canon in unisono, quatuor vocum. [Noten.] In Amsterdam 3. Decemb. 1618. Jan P. Sweelinck. Org:« Ein Facsimile dieses Blattes hat Ch. M. Dozy (Oud Holland III, S. 277 ff.), eine Übertragung des Kanons J. C. M. van Riemsdijk (Tijdschrift der Vereenig. v. N.-Ned. Muz. II, S. 202 ff.) veröffentlicht.

3) Bd. III S. 566. — Brief aus Augsburg vom 13. Aug. 1620. Schreiber ist Philipp Hainhoffer, der diplomatische Agent (consiliarius) des Herzogs Philipp II. von Pommern in Augsburg, musikgeschichtlich als eifriger Lautenmusik-Sammler bekannt. In dem Briefe dankt H. Morsius für die Übersendung des »Thesaurus Harmonicus« von Besardus (1603).

4) Bd. IV S. 775. — Ein Autograph von H. Schütz:

»B. Hyeronimus.
Credenti totus mundus divitiarum est:

infidelis autem etiam obolo indiget.
Cantabo Domino in vita mea, psallam
Deo meo quam diu fuero. [Ps. 104, 33.]

Clarissimo ac praestantissimo viro Dño Joachimo Morsio, observantiae et Amoris ergo lubens apponebat, Haffniae die 21 Januarii Ao. 163(4). Henricus Sagittarius pro tempore Ser^mi Daniae et Norwegiae Regis, alias Ser^mi El^ris Sax^ij Capellae Magister.«

5) Bd. II S. 225. — Originaldruck von Gabriel Voigtländer's »Liedt An die Königliche Vestung Glückstadt. Gedruckt Im Jahr 1639« (6 Strophen ohne Musik). K. Goedecke (Grundriß z. Gesch. d. deutsch. Dichtg. III. 2. Aufl. S. 95) konnte dies Stück nur nach Moller's »Cimbria literata« citieren.

Max Seiffert.

Ein alter Lautendruck.

In der Bibliothek des *R. Istituto musicale* zu Florenz befindet sich ein bisher unbekannter Lautendruck in qu.-4⁰ mit dem Titel: »Frottole de Misser Bortolomio Tromboncino et de Misser Marcheto Carra con Tenori et Bassi tabulati et con soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto«.

Jahr und Druckort sowie Name des Druckers fehlen. Doch wird eine ungefähre Zeitbestimmung ermöglicht durch das Privileg: »Sanctissimus dominus dominus noster Papa Leo X. vetat, ne quis alius hos cantus imprimat toto decennio sub excommunicationis pena«, da Leo X. nur wenige Jahre (1513—21) den päpstlichen Stuhl inne hatte.

Das Werk enthält 37 Gesänge, die je nach dem Verfasser bald B. T., bald M. C. gezeichnet sind. Ihnen voran geht eine *regula per quelli che non sano cantare*, worin wesentlich die italienische Lautentabulatur erklärt wird. Leider vermag ich auf Grund meiner 1896 angefertigten Notizen nur einen Teil der Stücke namhaft zu machen; so von Tromboncino:

Chi se postegar d'amore preso.
Se la luma cha che s'abrusa.
Ognimal d'amor procede.
Facto son per affanni ombra si oscura.
Glie pur concente il fier desir.
Forsi e ver forsi che no.
Ben cos' son d'amor.
Queste non son piu lacrime.
Congida il mio bel sol.

und von Cara:

Per fugir la mie morte.
Se alcun tempo da voi son stato absente.
Se amor non è che adunque quel chio sento.

Von den angegebenen Gesängen läßt sich *Glie pur concente il fier desir* sowohl in der Sammlung von 1519 Fioretti di Frottole etc. (vgl. Vogel, Vokalmusik Italiens II, 375) als auch zusammen mit *Queste non son piu lacrime* und *Se amor non è che adunque* in der Sammlung von 1520 Frottole libro quarto. Venetiis etc. (vgl. Vogel II, 376) nachweisen. **Johannes Wolf.**

Notizen.

Aus **Frankreich** wird das Bevorstehen einer wichtigen musikwissenschaftlichen Publikation gemeldet, die sich »Mélanges de Musicologie« betitelt und vom Archivar Pierre Aubry geleitet wird. Es sind vier Quartbände in Aussicht genommen folgenden Inhalts: I. Adam de St.-Victor, œuvres poétiques et musicales, paläographische Ausgabe mit Nachbildungen, ediert von E. Misset und P. Aubry. II. Les plus anciens Monuments de la musique française, Sammlung von 24 Nachbildungen in Phototypie mit Übertragungen, Noten, Kommentaren und Einleitung von P. Aubry. III. La Musicologie médiévale. Geschichte und Entwickelung der Musikwissenschaft im Mittelalter von P. Aubry, die besonders behandelt Jumilhac, Lebeuf, M. Gerbert, Fétis, Coussemaker, les éditions des livres de chant liturgiques, l'œuvre Bénédictine, die philologische und historische Methode in der Musikwissenschaft, die wissenschaftliche Hypothese. IV. Lais et Descortez du moyen-âge. Texte und Weisen kritisch herausgegeben von A. Jeanroy, L. Brandin und P. Aubry. — Bis zum Dezember 1900 sollen alle 4 Bände erschienen sein, auf die man zum Preise von 72 Mk. bei Breitkopf & Härtel subskribieren kann.

Die Zahl der **Sammlungen alter Musikinstrumente** ist in erfreulichem Wachsen begriffen. Zu den bekannten staatlichen Sammlungen in Berlin, Brüssel, London, Paris und den privaten von P. de Wit-Leipzig, Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este, Baron Nath. Rothschild in Wien, G. Donaldson in Great Stanmore, Scheurleer in Haag, Morris Steinert in Newhaven (Amerika) u. A. sind in jüngst verflossener Zeit mehrere hinzugekommen.

Im Kunstgewerbemuseum zu Hamburg hat sich die von früher vorhandene unbedeutende Kollektion durch die Bemühungen von Dr. Fr. Chrysander und Prof. Brinkmann zu einer besonderen Abteilung entwickelt, die sich u. a. durch den Besitz mehrerer vortrefflicher Instrumente von Joach. Tielke, dem bedeutendsten Hamburger Geigenbauer, auszeichnet.

Im Nationalmuseum zu Kopenhagen hat Prof. A. Hammerich die Einrichtung einer Instrumentenabteilung durchgeführt. Zur Feier der Eröffnung fand nach einem einleitenden Vortrag des Prof. Hammerich ein historisches Konzert statt.

Die Kollektion des Rijksmuseum in Amsterdam ist vor kurzem durch die J. C. Boers'sche Privatsammlung (130 Nummern) vermehrt worden. Als Hauptinstrumente sind zu nennen: Viola von Hendrik Jacobs, Amsterdam 1692; 1 kupferne Viola mit getriebenen Ornamenten aus dem 17. Jahrh.; Altviola von Daniel Raetzen, Hamburg 1732; Altviola von Seb. Naye, München 1778; Viola d'amore von J. Andr. Dörffel, Klingenthal 1754; zweiklavieriges Spinett von Pet. Joh. Couchet, Antwerpen 1640; eine Serie von 13 Oboen; endlich ein sog. Kortholt oder Courtaut [Praetorius, Synt. Mus., führt ein »Kortholt« an »als Basset oder Tenor zum Chorist-Fagott«. Laborde, Essai sur la Mus., bezeichnet »Courtant« näher als a basson qui servait de Basse aux musettes«]. 28 Stücke sind nichteuropäischen Ursprungs.

Eine beträchtliche Sammlung (940 Nummern) ist der Michigan-Universität in Ann Arbor durch die Munificenz von Mr. Fred. Stearns in Detroit zugefallen. Bisherigen kurzen Mitteilungen zufolge ist die Sammlung relativ gut konserviert und besteht aus europäischen, afrikanischen, amerikanischen und asiatischen Instrumenten; besonders reich sind China und Japan vertreten. Man darf auf eingehendere Nachrichten über diese Sammlung, die der Leitung Prof. Stanley's unterstellt ist, gespannt sein.

In Stockholm hat in diesem Jahre die Verwaltung ein »Musikhistorisches Museum« eingerichtet, worin Instrumente auch von Privatleuten, wie dem bekannten Sammler Claudius, mit eingeflossen sind.

Eine der großartigsten Instrumentensammlungen ist durch den Tod ihres Schöpfers und Besitzers für den Verkauf frei geworden, die Sammlung von C. César Snoeck

in Gent. Snoeck war ein wissenschaftlich gebildeter Mann, Advokat von Haus aus, der es zu bedeutendem Vermögen gebracht hatte und dessen Lieblingsbeschäftigung die mit Instrumenten war. Sein Beruf zwang ihn viel auf Reisen zu sein, sein Blick war durch lange Übung und sein Urteil durch wissenschaftliche Studien auf dem Gebiete der Instrumentenkunde geschärft worden. Nur wenigen ist es vergönnt gewesen, seine Sammlungen zu besichtigen, deshalb wird ein näheres Eingehen darauf manchem von Wichtigkeit sein. Unter den Klavieren ragen besonders die Clavicymbel und Spinette aus der Schule der Ruckers in Antwerpen hervor. Andreas und Joannes sen. und jun. sind durch Meisterwerke ersten Ranges vertreten, ihre Clavicymbel, reich mit den herrlichsten Malereien von Künstlerhand geschmückt, gehören zu dem Schönsten, was der Klavierbau überhaupt aufzuweisen hat. Besonders ragt ein Kielflügel von Joh. Ruckers von 1627 durch seine künstlerische Ausstattung hervor; Van der Straeten giebt davon in seinem Werke *La musique aux Pays-Bas* Beschreibung und Bild. Andere Niederländische Meister wie François van Huffel, J. N. Couchet, Dirk van der Lugt, Albert Delin, sind ebenfalls durch hervorragende Klaviere vertreten. Reich ist die Sammlung Snoeck an Geigen, besonders giebt es eine Fülle von allerliebsten Pochetten, wie nirgends sonst wieder, gegen 70 an der Zahl. Namentlich hervorragen unter den Streichinstrumenten: ein Baß von Nicolaus Amati 1650, und eine Violine von Morglato Morella in Mantua 1515, beide Meisterwerke ersten Ranges und letztere als eine der ersten Violinen vor allem bemerkenswert.[1] Unter den Geigenbauern ist besonders die Familie Klotz überraschend reich vertreten (Mathias, Sebastian, Georg, Egidius, und Joh. Carl), sonst herrscht die französisch-belgische Schule vor. Kaum eine der übrigen Instrumentenarten fehlt, und fast jede Art weist ihre *pièces de résistance* auf. Bewundernd wird der Kenner eine alte italienische Zither aus Brescia betrachten, die, soviel bekannt, das schönste Instrument dieser Gattung darstellt. Ein altes Clavichord aus dem 16. Jahrhundert, dessen Kasten ganz aus Einlegarbeit verfertigt ist, wundervoll geschnitzte und gravierte alte Schalmeien und Harfen, ein Paar Minnesängerharfen, herrlich bemalte und geschnitzte kleine Orgeln, Geigen von Fayence, allerliebste Miniaturinstrumente und andere kunstgewerbliche Herrlichkeiten entzücken das Auge, wie die reichen Sammlungen von Metronomen, Stimmgabeln und Stimmflöten, Einzelteilen von Instrumenten, Geigenbögen von der ältesten Faktur bis zum modernen Tourte-Bogen etc. das Interesse des Fachmannes gefangen nehmen. Glücklich die Instrumentensammlung, welche diese schönste aller Privat-Kollektionen sich einverleiben könnte, — sie marschierte für lange Zeit an der Spitze aller Instrumentensammlungen.

Karl von Jan † am 4. September 1899, geboren 1836 in Schweinfurt, seit 1883 Professor am Lyceum in Straßburg. — In K. v. Jan ist ein bedeutender Forscher auf dem Gebiete der alten Musikgeschichte dahingeschieden. Nach einer grossen Reihe kleinerer Schriften musikwissenschaftlichen Inhaltes — es seien u. a. genannt seine Dissertation *De fidibus Graecorum*, von Abhandlungen: die griechische Musik (Harmonik des Aristoxenos und Excerpte aus Aristoxenos); die Tonarten der alten Griechen; die griechischen Flöten; die griechischen Saiteninstrumente; Musikinstrumente der Alten; der pythische Nomos und die Syrinx; auletischer und aulodischer Nomos; die Handschriften der Hymnen des Mesomedes; die Metrik des Bacchius; die Harmonie der Sphären; der Musikschriftsteller Albinus — veröffentlichte er als Sechzigjähriger 1895 sein Lebenswerk *Musici scriptores graeci*, dazu 1899 ein Supplement. Die kritische Untersuchung des seit Meibom (1652) nur wenig durchforschten, sehr umfangreichen Handschriften-Materials, die sorgfältige Bearbeitung der Texte selber, sowie die wertvolle Beigabe der vorhandenen Reste altgriechischer Melodien sichern K. v. Jan einen ehrenvollen Platz in den Annalen der Musikgeschichte. Auch der praktischen Musik hat er manchen Dienst geleistet. Jan war an den verschiedenen Orten seiner pädagogischen Wirksamkeit als Dirigent von Chorvereinigungen thätig, besorgte eine Sammlung lateinischer Chorgesänge, denen er zum Gebrauch beim protestantischen Gottesdienst deutsche Texte unterlegte, und gab einige Werke von H. Schütz heraus, so den 122. Psalm und die Exequien.

Kritischer Anzeiger

der im Jahre 1899 erschienenen Bücher und Schriften über Musik, sowie der Neuausgaben älterer Musik*)

(mit Einschluß der bemerkenswertesten Erscheinungen vom Jahre 1898).

Referenten:

O. Fleischer, M. Seiffert, A. Sturmhoefel, J. Wolf.

Adler, Guido. 1. Heinr. Fr. Biber. Acht Violinsonaten mit ausgeführter Klavierbegleitung (Denkmäler der Tonkunst in Österreich). Wien, Artaria & Co. 1898. Zweite Hälfte.

— 2. J. J. Froberger. II. Teil. Suiten für Klavier (Denkmäler der Tonkunst in Österreich). Wien, Artaria & Co., 1899. Zweite Hälfte.

Arnold, Yourij von. Theorie der Stellung der Stimme nach der altitalienischen Schule (russisch). St. Petersburg, Seliwerstorff, 1898.

Bachmann, Fr. Grundlagen und Grundfragen zur evangelischen Kirchenmusik. Gütersloh, C. Bertelsmann, 1899 — 186 S. 8⁰. ℳ 3,—.

In drei einleitenden Kapiteln (die kirchenmusikalischen Fragen und die realen Verhältnisse der Gegenwart; das Religiöse und das Musikalische; das Musikalische und das Kirchliche) legt Vf. zunächst seinen neuen religionsphilosophischen Standpunkt dar, von dem aus er dann in weiteren drei Kapp. Stellung und Bedeutung der einzelnen kirchenmusikalischen Faktoren (Geistlicher, Chor, Orgel, Gemeinde, Komponist), eingehend behandelt. Den evangelischen Kultus allein von der liturgischen oder musikalischen Seite her ausbauen zu wollen, ist längere Zeit schon als Gefahr erkannt worden. »Von einer höheren Warte aus ist das kirchliche und musikalische Gebiet zu überblicken, um die Fäden zu erkennen, welche eine organische Verknüpfung des Kultischen mit dem Musikalischen ermöglichen.« Der bedeutendste Versuch, diese Aufgabe zu erfüllen, lag bisher in Fr. Spitta's Werke »Zur Reform des evangel. Kultus« (1891) vor. Eine philosophische Vertiefung des Begriffs »Kirchenmusik« und die Verwertung der neueren Forschungen Rietschel's und Liliencron's führen nun den Vf. zu einer breiteren, systematisch ausgebauten Theorie des evangelischen Kults. Mag der Liturgiker wie der Musikhistoriker auch nicht allen Auffassungen unbedingt beipflichten, so ist doch das Werk berufen, eine allseitige Verständigung über Weg und Ziel künftiger Reformbestrebungen anzubahnen, namentlich aber dazu, den Musikern das Verständnis für lange vernachlässigte Pflichten zu erschließen. Möge, was gut ist, hüben und drüben auf fruchtbaren Boden fallen und hundertfältige Frucht tragen. M. S.

Béłart, Hans. Taschenbuch der Wagnerkünstlerin. (R. Wagner's Frauengestalten in gesangsdramatischer Beziehung.) Abriß eines Kompendiums der gesangsdramatischen Wagnerkunst in Bezug auf Künstler. Ausgestaltung der Frauengestalten in R. W's. Tonwerken, und die für die Künstlerin wagner. Notwendigkeiten. Leipzig, C. Wild, 1899 — XVI u. 91 S. 8⁰. ℳ 4,—.

Bellermann, H. August Eduard Grell. Berlin, Weidmann, 1899 — 222 S. 8⁰. ℳ 4,—.

Der Ausgabe von Grell's »Aufsätzen und Gutachten über Musik« (1887) lässt B. nunmehr eine vollständige Lebensbeschreibung Grell's folgen. Gestützt auf ein reiches Material von Briefen und sonstigen

---

*) Die Überfülle der nachträglich anzuzeigenden Bücher und Schriften macht es der Redaktion leider unmöglich, alle bisher erfolgten Einsendungen in der ersten Nummer zu berücksichtigen. Nach Ablauf der Hochflut wird das Princip, jedes rechtzeitig eingegangene Buch in der nächstfälligen Nummer anzuzeigen, streng innegehalten werden.

Aufzeichnungen, stellt sie nicht nur die allmähliche Herausbildung seiner individuellen Bestrebungen und seinen persönlichen Charakter in ein klares Licht, sondern bietet auch wertvolle Beiträge für die Geschichte des Domchors, des Gesangunterrichts am Grauen Kloster, der Singakademie. Sie spiegelt ein gutes Stück Berliner Musikgeschichte des 19. Jahrh. wieder. M. S.

Beresowskj, W. W. Russische Musik. Kritisch-historische Skizze (russisch). St. Petersburg, Selbstverlag, 1898 — 524 S. 8⁰.

Bernoulli, E. Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen. (Sammlg. musikwissensch. Arbeiten v. dtsch. Hochschulen, Bd. I). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898 — 244 S. 8⁰ m. Noten u. Tafeln. ℳ 9,—.

Der Titel entspricht nicht völlig dem Inhalt. Vf. sucht die Frage zu lösen, wie die in Choralschrift notierten Hymnen und Sequenzen zu übertragen seien, und stützt sich dabei im wesentlichen auf die Forschungen von Runge und Riemann. Die beiden ersten Teile des Werkes bestehen aus den Exzerpten, die sich Vf. zum Zwecke seiner Untersuchung aus den mittelalterlichen, neueren und neuesten Theoretikern gesammelt hat, und deren Kritik. Wenn auch die Vorteile einer solchen Übersicht über die ganze das Gebiet berührende Litteratur nicht verkannt werden sollen, so befremdet doch ihr Abdruck, weil Schlussfolgerungen daraus gar nicht gezogen werden. Von wirklichem Werte ist der 3. Teil, in dem Vf. Übertragungen giebt. Dank verdient ferner die Sorgfalt, die auf Druck und Ausstattung verwendet wurde, sowie die Beigabe der wertvollen Facsimilia. J. W.

Bezecny, Emil, u. **Mantuani**, Jos. Jacob Handl (Gallus). Opus Musicum I. Teil (Denkmäler der Tonkunst in Österreich). Wien, Artaria & Co., 1899. Erste Hälfte.

Bie, Osk. 1. Das Klavier und seine Meister. Mit zahlr. Porträts, Illustrationen und Facsimiles, sowie musikal. Originalbeiträgen von E. d'Albert, W. Kienzl, M. Moszkowski, Ph. Scharwenka, R. Strauss. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, 1898 — 307 S. 8⁰.

Bie, Osk. 2. A History of the Pianoforte and Pianoforte Players. Translated from the German by E. E. Kellett and E. W. Naylor. London, J. M. Dent & Co., 1899 —

Bourgault-Ducoudray, L. A. Rapport sur l'organisation de l'enseignement du chant dans les écoles. Vannes, Lafolye, 1898 — 48 S. 8⁰.

Brescius, H. von. Die Königl. Sächs. musikalische Kapelle von Reissiger bis Schuch (1826 — 1898). Festschrift zur Feier des 350jährigen Kapelljubiläums (22. Sept. 1898). Dresden, C. C. Meinhold & Söhne, 1898 — 120 S. gr. 8⁰. ℳ 2,50.

Vf. giebt über die Zeit, die von Fürstenau bereits quellenmässig bearbeitet ist, nur einen orientierenden Überblick und führt dann in breiter Darstellung die Geschichte bis in die neueste Zeit fort. Reissiger, Wagner, Rietz, Krebs, Schuch sind ihre Hauptrepräsentanten. Dankenswert ist das vollständige Verzeichnis der in den Konzerten zum Besten des Unterstützungsfonds bis 1898 aufgeführten Musikwerke. Als Historiker bedauere ich das Fehlen eines Namensverzeichnisses; Fürstenau's schlechtes Beispiel durfte nicht nachgeahmt werden. M. S.

Bricquevilles, E. de. Notes Historiques et Critiques sur l'Orgue. Préface de C. M. Widor. (Extr. du Ménestrel). Paris, libr. Fischbacher, 1899 — 37 S. 8⁰. ℳ 2,—.

Der Orgelbau im 18. Jh., Händel als Orgelmeister, die Orgel im Schloss zu Versailles, die Orgel in der Versailler Grotte, die Orgelvirtuosität — das sind die Themata der nicht sehr tiefgehenden, aber nicht uninteressanten Feuilletons. Es ist merkwürdig, wie neuerdings die französische und deutsche Orgelkunst nach jahrhundertelanger getrennter Entwickelung zu konvergieren beginnen, wie in Deutschland die französ. Litteratur immer mehr bekannt wird und die Franzosen Bach bewundern lernen. Vf. ist ein sympathischer Vertreter dieses modernen Standpunkts. Wenn Widor im Begleitwort sagt: »Ce n'est pas sans un petit frisson d'ironique contentement que nous voyons des Américains, des Anglais, des Allemands même, venir étudier chez nous l'art du maître d'Eisenach«, während man früher Stuttgart oder München aufsuchte, so soll diese Verschiebung nicht

geleugnet werden. Ob uns Deutschen aber zugleich damit das Verständnis für die hohe Bedeutung unserer alten Orgelmeister verloren gegangen ist, möchte ich nach B's. Ausführungen über Bach und Händel doch etwas bezweifeln. M. S.

Bruinier, J. W. Das deutsche Volkslied. Über Werden und Wesen des deutschen Volksgesanges. (Aus Natur u. Geisteswelt, Sammlg. wissensch. gemeinverständl. Darstellungen aus all. Gebieten d. Wissens, 7. Bändchen). Leipzig, Teubner, 1899 — 156 S. 8⁰. ℳ 0,90.

Behandelt: Pflege des Volksliedes in der Gegenwart; Wesen und Ursprung des deutschen Volksgesanges; der Priestersänger; Skop und Spielmann; Heldengesang; Geschichte und Märe; Leben und Liebe (im Volksliede). Vf. sieht in dem Eindringen des Kunstliedes in das Volk keinen Nachteil für das Volkslied. Wohl aber birgt das Eindringen städtischer Gassenhauer ins Volk wegen ihrer Frivolität eine grosse Gefahr der Zersetzung, weil vor allem in dem Ernste der Empfindung das Wesen des Volksliedes beruht. Die einzelnen Liedgattungen werden in ihrer geschichtlichen Entwickelung von der heidnisch-deutschen Zeit an eingehend und meist zuverlässig dargestellt und durch zahlreiche Textproben und besonders auch durch vergleichende Seitenblicke auf die Neuzeit veranschaulicht. Erörterungen über die Musik sind dabei nicht ausgeschlossen. Das Werk ist für den Musikforscher sehr brauchbar. O. F.

Bücher, Karl. Arbeit und Rhythmus. 2. stark verm. Aufl. Leipzig, Teubner, 1899 — X u. 412 S. 8⁰. ℳ 8,—.

Vf. weist nach, dass sich bei den meisten primitiven Völkerschaften mit der Arbeit bestimmte Gesänge verbinden, sei es bei der Einzelarbeit (Mattenflechten, Schnitzen), sei es besonders bei der gemeinsamen Arbeit Mehrerer im Wechseltakt (Dreschen, Schmieden) oder Gleichtakt (Rudern, Mähen, Rammen, Marschieren). Letztere erfordert und erzeugt stets einen bestimmten Rhythmus; und wo die Arbeit nicht selbst die rhythmische Schallfolge ergiebt, wird der Rhythmus durch Zurufe oder rhythmische Schallinstrumente erzeugt. Besonders Gesang unterstützt die Arbeiter, Rudernden, Marschierenden in ihrer taktmäßigen Arbeit, und zwar rhythmischer, nicht melodischer Gesang; denn die Melodie ist dabei ganz Nebensache und bildet sich erst sekundär. Hieraus leitet Vf., von großem Belegmaterial unterstützt, den Ursprung der Musik und Poesie her. Wenn auch bei den wilden Völkern der Tanz eine ganz hervorragende Rolle spielt, so ist doch die Arbeit eher da, als das Vergnügen, weil sie notwendiger ist. Hier geht Vf. wohl zu weit. Die Arbeit ist gar nicht das Frühere; denn — wie Vf. selbst sorgsam ausführt — verabscheuen gerade die unkultivierten Völker die Arbeit, entziehen sich ihr nach Möglichkeit und geben sich ihr nur hin, soweit sie ihnen Vergnügen macht. Also eher wäre das Vergnügen das prius. Soviel aber ist durch B.s Arbeit gesichert, dass es die energische rhythmische Körperbewegung ist, die zur Entstehung des Rhythmus in Poesie und Musik führt und mit ihr innig verbunden ist. — Aus den Schlagwerkzeugen der Arbeit entwickelten sich nach B. ferner die primitivsten Tonwerkzeuge, die Schlaginstrumente, die noch heute bei den Naturvölkern am verbreitetsten und beliebtesten sind, z. B. Trommel, Pauke, Gong, Tamtam, Schallhölzer, Schallstöcke, Klappern und Rasseln der verschiedensten Art. Trommel oder Pauke sind für manche Völker die einzigen Musikinstrumente geblieben; sie haben sich aus dem mit Fell überspannten hölzernen Getreidemörser entwickelt, der fast bei allen Völkern der Erde verbreitet war. Die melodischen Instrumente hingegen treten bei den Naturvölkern sehr zurück. Am häufigsten erscheinen Flöte und Rohrpfeife, weil diese vorzugsweise rhythmisch wirken. — Das Werk ist zugleich als verlässliche Quelle von »ethnographischen« Melodien verdienstlich. O. F.

Bulthaupt, Heinr. Carl Loewe. (Berühmte Musiker, IV). Berlin, Harmonie, 1898 — 378 S. 8⁰.

Buss, Ernst. Was lässt sich thun zur liturgischen Bereicherung unseres evangelischen Gottesdienstes? Vortrag (Monatsschrift f. Gottesd. u. kirchl. Kunst). Glarus, in Comm. v. Bäschlin, 1898 — 12 S. 8⁰. ℳ 0,40.

Ein Vortrag, ursprünglich für die einfacheren Verhältnisse in der Schweiz berechnet, aber gleichwohl geeignet auch in anderen Kreisen Interesse für die liturgischen Bestrebungen der Gegenwart zu erwecken. M. S.

Cecilia ó colección de oraciones y cánticos sagrados populares. Dedicada á los fideles de los países de la lengua española. Freiburg i. Br., Herder, 1899 — XXX u. 556 S. 16⁰. ℳ 1,80.

Dauriac, C. L. Les Orgues de Fribourg. Paris, Vanier, 1898 — 106 S. 16⁰.

Decreta authentica Congregationis Sacr. Rit. Vol. I. II. ab anno 1588 No. 1 usque ad annum 1870 No. 3233. Regensburg, Pustet, 1898 — 8⁰.

Dietrich, Alb. Erinnerungen an J. Brahms in Briefen besonders aus seiner Jugendzeit. Leipzig, O. Wiegand, 1898 — 76 S. 8⁰. ℳ 1,50.

Vf. behandelt das Freundschaftsverhältnis von Br. zu Dietrich und dem Schumannkreise (Rob. u. Cl. Schumann, J. Joachim, Th. Kirchner u. A.) und bringt mancherlei Nachrichten über die Jugend von Br., sein Elternhaus und die Todeskrankheit R. Schumann's. Das Werk ist ein »Baustein für eine erschöpfende Charakteristik des grossen unvergesslichen Meisters, die von berufener Feder hoffentlich bald gegeben werden wird.«
O. F.

Drescher, C. Nürnberger Meistersinger-Protokolle von 1575—1689. Tübingen, Verlag des litterarischen Vereins in Stuttgart, 1898. 8⁰. Bd. I. 1575 bis 1634. 327 S. Bd. II. 1635 bis 1698. 334 S.

Ebeling, Aug. Die Gedichte von Paulus Gerhardt. Hannover-Leipzig, Hahnsche Buchhandlg., 1898 — XIX u. 411 S. ℳ 3,—.

Über die bisherigen besten kritischen Ausgaben der Gerhardtschen Gedichte, Bachmann 1866 und Goedeke 1877, kommt Vf. beträchtlich hinaus. Durch die Benutzung der 5. Ausg. von Joh. Crüger's Praxis pietatis melica, 1653 (Ex. in München) gewann er eine wesentlich zuverlässigere Grundlage für die kritische Behandlung der Texte. Ein historisch-kritischer Anhang giebt über sie im Einzelnen Rechenschaft, eine biographische Einleitung orientiert den Laien, ein doppeltes Register dient zum Aufsuchen der Lieder. Die Neuausgabe ist eine wertvolle Bereicherung der germanistischen und hymnologischen Litteratur. M. S.

Ebhardt, K. Zwei Beiträge zur Psychologie des Rhythmus und des Tempo. Berliner Dissertation, 1898 — 56 S. 8⁰.

Eichhorn, A. Der akustische Maßstab für die Projektbearbeitung grosser Innenräume in seiner Beziehung zu den musikalischen Harmonien erläutert und nach seinen harmonischen Verhältnissen theoretisch berechnet und zeichnerisch dargestellt. Berlin. Schuster & Bufleb, 1899 — 4⁰. ℳ 4,—.

Vf. hält für die Akustik der grossen Innenräume deren Resonanz für allein massgebend. Die Erkenntnis der Resonanz ist uralt. Sie war Griechen und Römern (Vitruv) bekannt; ebenso in neuerer Zeit den französischen und deutschen Baumeistern (Sturmhoefel in allen seinen Schriften). Wenn Vf. aber dabei den rohen, unbeholfenen Resonanzkörper der tromba marina zu Grunde legt, so fragt man überrascht, warum denn nicht das vollkommenste hierin Geschaffene: den Violinkörper, um aus dessen Abmessungen irgend etwas Brauchbares herzuleiten? Und dann: die Bünde der tromba mar. bedingen nicht das Mitklingen des Körpers, sondern dieser ordnet sich mit seinen Schwingungen den Schwingungen der Saite genau so unter, wie der Hohlraum einer Orgelpfeife der anblasenden Zunge, wie jedes beliebig geformte dünne Brett den Schwingungen der Stimmgabel. — Vor allem aber ist für die Akustik grosser Innenräume deren Resonanz gar nicht allein ausschlaggebend, sondern die Entwickelung des Tones selbst in diesen Räumen und seine Reflexionen von Wänden, Decke etc. sind ganz bedeutend wichtiger. Und was wird mit den eigentlichen Trägern der Verständlichkeit für das gesprochene oder gesungene Wort, was wird mit den Konsonanten, deren Geräusche doch etwas anderes sind, als die regelmässigen Tonschwingungen? Darüber schweigt sich die Schrift völlig aus! — Wenn man die viele Mühe und den redlichen Fleiss des Vf. erwägt, der alles Mögliche und Unmögliche zusammenträgt zur Unterstützung seiner Idee, wird man unwillkürlich an den Dänenprinzen erinnert, von dessen Eingebungen Polonius anerkennt: — —, yet there is method in't! A. St.

Ende, H. vom. E. T. A. Hoffmann's musikalische Schriften. Mit Einschluss der nicht in die ges. Werke aufgenommenen Aufsätze über Beethoven, Kirchenmusik etc., nebst einer Biographie (Universalbibliothek für Musik-Litteratur, No. 15—17). Köln, H. vom Ende, 1899 — 287 S. 8⁰. ℳ 1,50.

Bildet eine notwendige Ergänzung zum Bilde von der vielseitigen Thätigkeit dieses merkwürdigen Mannes, da seine musiklitterarischen Leistungen zwar nicht unbekannt geblieben sind, aber bisher doch nicht leicht vollständig überschaut werden konnten. Enthält die Aufsätze über Musik, die novellistischen Essais, Rezensionen und Analysen von Tonwerken etc., die H. meist für die

Allg. Mus. Ztg. 1809—1814 schrieb. Der Beethoven-Freund findet hier feinstilisierte Analysen von warmem Ton. Der Musikkritiker heutiger Tage kann von H. formell und inhaltlich manches lernen. O. F.

Entwurf eines Gesetzes, betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst. Amtliche Ausgabe. Berlin, J. Guttentag, 1899 — 45 S. 8⁰. *M* 0,50.

Der Entwurf ist von der Reichsverwaltung auf Grund langwieriger und vielgestaltiger Beratungen zwischen Juristen, Verlegern, Musikern etc. ausgearbeitet. Die Bekanntmachung bezweckt, auch die öffentliche Kritik für die wichtige gesetzgeberische Aufgabe zu verwerten.) Wir hoffen, auch unser Scherflein dazu beitragen zu können, und bitten die Mitglieder der IMG., sich durch Einsendung von diesbezüglichen Wünschen und Kritiken zu bethätigen. O. F.

Expert, Henry. Les maîtres Musiciens de la renaissance française. Paris, Alphonse Leduc — jed. Liefg. 12 fr.

VIIe livr. Chansons de maistre Clement Janequin.

VIIIe livr. Liber quindecim missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt. Roma, Andr. Antiquus de Montona, 1516. [Josquin des Prez, Ant. Brumel, Ant. Fevin, Pierre de la Rue, Jean Mouton, Math. Pipelare, P. Rousseau (Roselli)].

Findeisen, Nic. Katalog der Notenhandschriften, Briefe und Porträts M. J. Glinka's in der Handschriften-Abteilung der kaiserlichen öffentl. Bibliothek in St. Petersburg (russisch). St. Petersburg, Verlag der Nowoe Wremja, 1898 — 145 S. 8⁰. 10 fr.

Fink, G. Etude biographique sur J. S. Bach. Angoulème, imp. de la Chronique charentaise, 1899 — 50 S. 16⁰.

Fleischer, Oskar. Mozart. Berlin, Ernst Hofmann & Co., 1899 — XI u. 215 S. 8⁰. *M* 2,40 (3,20 u. 3,80).

Ich habe hier das Problem zu lösen mich bemüht, nüchtern, überzeugend, allgemein verständlich und wissenschaftlich fördersam die allmähliche Entwickelung eines musikalischen Genies und die Bedingungen und Folgen seines Wirkens darzulegen. Ich glaube Mozart's vielgeschildertes Leben vielfach unter neuen Gesichtspunkten beleuchtet und nichts gesagt zu haben, was wissenschaftlich nicht beweisbar wäre. Eine Mozart-Bibliographie als Anhang zeigt, wie lebendig Mozart noch heute auf die Welt einwirkt. O. F.

Freisen, Joseph. Manuale Curatorum secundum usum ecclesiae Roskildensis. Katholisches Ritualbuch der dänischen Diözese Roeskilde im Mittelalter. Paderborn, Junfermann, 1898 — XXXV u. 68 S. 8⁰. *M* 3,—.

Das Manuale Curatorum, der Erstlingsdruck des Pavel Raeff in Kopenhagen 1513, bestimmt mehrere Riten. Wichtig sind ihre mannigfachen Abweichungen vom Rituale romanum, die gewiss noch ins tiefere Mittelalter zurückreichen. Den Wert des Neudruckes erhöhen einleitende Bemerkungen über die Einführung des Christentums und der Reformation in Dänemark, sowie über die Entwickelung der katholischen Kirche Dänemarks seit der Reformation bis zur Neuzeit. M. S.

Frömmel, Otto. Kinder-Reime, -Lieder u. -Spiele. 1. Heft. Berlin, 1899 — 48 S. 8⁰.

Fuller-Maitland, I. A. The Musicians Pilgrimage: a study in artistic development. London, Smith, Elder & Co., 1899 — XIV u. 152 S. 8⁰.

Der Vf. versucht, die Wandlungen darzulegen, die ein jeder ausübender Künstler, mag er auch noch so reich begabt sein, durchzumachen hat, bis er zur Vollendung heranreift. Mit seinem Buche verbindet er einerseits den Zweck, der oft gehegten Meinung, die Künstlerschaft sei eine Gabe Gottes und nicht das Ergebnis ernstesten Strebens, entgegenzutreten, andererseits denen, die auf dem Wege zur Künstlerschaft sind, aber zweifelnd mitten auf dem Wege stehen bleiben, zu zeigen, in welcher Richtung sie sich weiter entwickeln müssen. Wie weit diese Absicht an Hand des Buches erreicht werden kann, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls birgt es eine Fülle scharfer Beobachtungen und vortrefflicher und beherzigenswerter Ratschläge. Aus der durch die Entwickelung sich ergebenden Kette von Veränderungen innerhalb der Künstlernatur greift der Vf. als charakteristisch 7 Typen heraus: das Wunderkind, den Studierenden, den eingebildeten Künstler, den Musikliebhaber und Enthusiasten, den Virtuosen, den vollendeten Künstler und den Kunstveteranen. Einen jeden Typus zeichnet er scharf seinen Vorzügen und etwaigen Schwächen nach. J. W.

Fuller-Maitland, I. A. and **Squire**, W. B., The Fitzwilliam Virginal Book, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898. Heft 36—39.

Gauchat, L. Etude sur le ranz des vaches fribourgeois. (Progr.) Zürich, Fäsi & Beer, 1899 — 47 S. 4⁰. ℳ 1,30.

Gavina, P. Jl Ballo. Storia della Danza. Balli girati. Contraddanze. Cotillon. Danze locali. Feste da ballo. Igiene del Ballo. Con 99 figure intercalate nel testo. Milano, Hoepli, 1898 — VII u. 239 S. 8⁰. L. 2,50.

Eines der 600 bisher erschienenen Hoeplischen Taschenbücher, das in erster Linie dem Unterricht in den heute gebräuchlichen Tänzen dient, aber auch auf die Geschichte des Tanzes im Altertum und Mittelalter eingeht. Wichtiger ist die Beschreibung von Volkstänzen in Europa, Asien, Afrika, Amerika, Oceanien; doch scheint das Material nicht immer zuverlässig. O. F.

Gehrmann, H. Carl Maria von Weber (Berühmte Musiker Bd V.). Berlin, Harmonie, 1899 — II u. 117 S. 8⁰. ℳ 4,00.

Der Vf. giebt, gestützt auf die Werke von M. M. v. Weber und Jähns und auf die bedeutenden Urteile eines Spitta, Riehl, Hanslick, R. Wagner etc. ein anschauliches Bild von dem Leben und Wirken Weber's. Einer Anregung Spitta's folgend weiß er dem Stoff dadurch neue Seiten abzugewinnen, daß er zeigt, wie Weber als Ausgangspunkt einer neuen Entwicklung zu betrachten ist und wie von ihm aus sich die Fäden bis in unsere Zeit ziehen lassen. Er ist Begründer der romantischen und Schöpfer der ersten deutschen Oper. Das Ziel, nach dem er in der Oper strebt, ist einheitliches Zusammenwirken der Musik mit ihren Schwesterkünsten, ein Gedanke, der von R. Wagner, seinem Amtsnachfolger in Dresden aufgegriffen und seiner Vollendung entgegengeführt worden ist. Mit größerem Nachdruck wie die früheren Meister verlangt er den poetischen Stimmungsgehalt in der absoluten Musik. In der Liedmusik bringt er das volkstümliche und naive Lied zur Anerkennung und wirkt in der Klaviermusik bahnbrechend für Chopin, Mendelssohn, Schumann und Liszt. — Eine reiche und geschmackvolle Auswahl von Abbildungen und Facsimilien verleiht dem Buche besonderen Reiz. Zu tadeln ist die schlechte Verteilung des Textes bei Einschiebung von Notenbeispielen. Auf S. 63 und 91 werden dadurch dem Leser geradezu Rätsel aufgegeben. J. W.

Goblot, Edm. De musicae apud veteres cum philosophia conjunctione. Pariser Dissertation, 1898 — 65 S. 8⁰.

Grabowsky, Norb. Wider die Musik! Die gegenwärtige Musiksucht und ihre unheilvollen Wirkungen. Zugleich ein Nachweis der geringwertigen oder ganz mangelnden Bedeutung, welche die Musik als Kunst wie als bildendes Element in Anspruch nehmen kann. Leipzig, M. Spohr, 1899 — 66 S. 8⁰. ℳ 0,50.

Grossmann, M. Wie bestimmt man das Stärkeverhältnis der Resonanzplatten bei der Geige? (Sep.-Abdr. aus der Musik-Instrumenten-Zeitg.) Berlin, M. Warschauer, 1899 — 25 S. 8⁰.

Vf. meint, dass Boden und Decke der Geige mit den erklingenden Saiten nicht gleich schnell, sondern nur in ihrem Eigentone schwingen. Das Geheimnis der italienischen Geigenbauer bestehe darin, dass sie den Eigenton des Bodens in das Verhältnis der höheren reinen Quarte oder Quinte zum Eigenton der Decke setzten und als letzteren g oder fis wählten. Ein Instrument klinge um so weniger hell, je tiefer der Eigenton der Decke sei. J. W.

Grupp, G. Oettingen-Wallersteinsche Sammlungen in Maihingen. Handschriftenverzeichnis. 1. Hälfte. Nördlingen, Th. Reischle, 1897 — 36 S. 8⁰. ℳ 1,—.

Enthält unter »XI. Musikgeschichte« Anzeige von 12 Handschriften (11.—16. Jh.) meist liturgischer Musik, darunter 2 Neumenhdschr. des 11. Jh. Ein Trinklied aus einem Briefe des Aeneas Sylvius ist in Noten wiedergegeben. O. F.

Haberl, F. X. 1. Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1898. Regensburg, Fr. Pustet, 1898. — 136 S. und 160 S. Notenbeilagen, 8⁰. ℳ 2,60.

— 2. Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1899. Ibid. 1899. — 145 S. und 24 S. Notenbeilagen, ℳ 2,60.

Die Titel der in beiden Jahrbüchern enthaltenen zahlreichen Aufsätze findet man in

der Zeitschriftenschau unter H. Bellermann, H. Davey, F. X. Haberl, E. Langer, R. Molitor, K. Walter; J. Wolf.

Haberl, F. H., 3. Orlando di Lasso. Sämtliche Werke. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Magnum opus musicum, 1898, Teil V.

Habert, J. E. Beiträge zur Lehre von der musikalischen Komposition. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899 — 8⁰. I. Harmonielehre. XVIII u. 382 S. ℳ 6,—. II. Lehre von dem einfachen Kontrapunkte. XIV u. 190 S. ℳ 3,—. III. Lehre von der Nachahmung. VIII u. 215 S. ℳ 3,—.

Vf. bestimmt diese Beiträge in erster Linie für solche, die sich der katholischen Kirchenmusik widmen wollen. Keinerlei theoretische Kenntnisse voraussetzend, geht er von den Elementen Schritt für Schritt vorwärts und berührt im Vorbeigehen, was ihm von der Akustik und besonders der Musikgeschichte wissenswert erscheint. Vf. vertritt den richtigen Standpunkt: wer den jetzigen Zustand der Musik erkennen will, muss wissen, was vorher gewesen ist. Freilich steht Vf. mit seinen historischen Bemerkungen nicht immer auf der Höhe. — In der Harmonielehre behandelt Vf. nach dem Beispiel Sechter's die Dur- und Molltonleiter getrennt. Er erörtert alle nur denkbaren Fälle von Akkordverbindungen, verdichtet aber diese Reihe von Fällen nicht zu einem genügend klaren Systeme. Ist das Fehlen von Aufgabenmaterial für den Schüler zu bemängeln, so muss man den engen Konnex mit der praktischen Kunst und den steten Hinweis auf ihre Meisterwerke anerkennen. — Im einfachen Kontrapunkt lehnt sich Vf. eng an Fux an, entnimmt jedoch dabei seine cantus firmi dem gregorianischen Choral. Seine Darstellung gewinnt ungemein dadurch, dass er stets auf Beispiele aus der Blütezeit der Kontrapunktik zurückgreift und sie in streitigen Fällen als Richter anruft. Zu jedem C. f. stellt er jedoch nur einen Kontrapunkt auf; Bellermann's Verfahren ist für den Schüler jedenfalls instruktiver. — Vorzüglich ist die Nachahmung abgehandelt. Durch Analysen von Meisterwerken zeigt Vf. dem Schüler die Anwendung der willkürlichen periodischen Nachahmung, sowie der Nachahmung in den kontrapunktierenden Stimmen. Eine Einleitung in die Lehre von der Fuge beschliesst das Werk. J. W.

Harris, T. F. Handbook of acoustics for the use of musical Students. New York, Scribner, 1898 — 286 S. 12⁰.

Heckel, Karl. 1. Briefe R. Wagner's an Emil Heckel. Zur Entstehungsgeschichte der Bühnenfestspiele in Bayreuth. Berlin, S. Fischer, 1899 — 170 S. 8⁰. ℳ 3,50.

— 2. Letters of Rich. Wagner to Emil Heckel. Translated by W. Ashton Ellis. — London, Grant Richarts. 1899.

E. Heckel war der einzige, der sich 1871 auf einen Aufruf Wagner's als »Freund« der Wagnersache meldete. Dadurch mit W. in persönliche Beziehung gelangt, ward er einer der thatkräftigsten Förderer der Bayreuther Festspiele, Begründer der Wagnervereine und Geschäftsberater W.s. Reiches briefliches Material erhellt die einzelnen Phasen der langsamen Entwickelung des Bayreuther Festspielhauses. Das Werk ist für den W.-Biographen unumgänglich. O. F.

Heintz, Alb. 1. Briefe R. Wagner's an Otto Wesendonck. Charlottenburg, Allgem. Mus.-Ztg., 1898 — 8⁰.

— 2. Rich. Wagner: Letters to Wesendonck. Translated and indexed by W. Asthon Ellis. London, Grant Richards, 1899.

Horneffer, Aug. Johann Rosenmüller (ca. 1619—1684). Berliner Dissertation, 1898 — 124 S. 8⁰.

Neue, auf Quellenforschung beruhende Darstellung von Rosenmüller's Leben und Würdigung seiner Werke. Fleissige und sorgfältige Arbeit. Als Nachtrag hierzu ist ein bibliographisches Verzeichnis der Werke erschienen in Eitner's M. f. M., 1899, No. 3 bis 5. Vergl. No. 6. M. S.

Houdard, Georges. 1. Le Rhythme du Chant dit Grégorien d'après la notation neumatique. Paris, Fischbacher, 1898 — X u. 264 S. 8⁰. 25 fr.

— 2. Appendice. Paris, Fischbacher, 1899 — VII u. 70 S. 8⁰.

Dem Vf. sind die Neumen ein getreues Spiegelbild der Melodien und somit auch Zeichen des Ausdrucks und des Rhythmus. Das Studienmaterial bietet ihm die paléographie musicale der Benediktiner von Solesmes, deren Forschung hinsichtlich der Tonhöhen für ihn massgebend ist. Aus Veränderungen der ursprünglichen Neumenformen zieht er Schlüsse auf den Vortrag.

Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft I ½

Les neumes sont pour l'auteur un fidel image des mélodies et par cela des signes de l'expression et du rythme. Il puise dans la Paléographie musicale des Bénédictins de Solesmes dont les recherches en ce qui ~~regarde~~ concerne les valeur des sons sont d'autorité pour lui. Il tire des conséquences pour la exécution des changements des formes originales des neumes. La transformation d'un point à un trait signifie d'après lui un allongement du son, un ritenuto ou marcato allargando, la transformation d'une « virga » ou d'un point à un apostrophe, la reproduction liquiescente de cette note, la distrophe, tristrope, un tremolo de la voix etc. Il lit dans les neumes si une phrase meladique commence piano ou forte si elle s'accroît ou decroît de force et si et comment un son doit être orné! Specialement remarquables sont ses études sur la signification

rythmique des neumes. En se fondant
intéressantes
spécialement à Guido Micrologus cap. 15 il
forme le théorème que chaque neume,
consiste-t-elle d'une ou plusieurs sons
équivaut un temps rythmique. La
division de la valeur entre les sons
d'une neume se fait d'après la
forme ~~où~~ à des parties égales ou inégales.
Il démontre par des exemples comme des
mélodies en neumes transcrites sous
ces rapports déploient toute leur beauté.
Enfin soit encore mentionnée une division
en chronologie des formes liturgiques, selon
l'emploi de neumes à un ou plusieurs
sons. L'appendice a été ~~jugé~~ nécessaire
à cause des malentendus produits par
~~sa~~ théorie : chaque neume vaut
un temps rythmique qu'il explique ici
encore une fois

J. W.

Die Umwandlung eines Punktes in einen Strich bedeutet nach seiner Meinung eine Dehnung des Tones, ein ritenuto oder marcato allargando, die Veränderung einer virga oder eines Punktes in einen Apostroph den liquescenten Vortrag dieser Note, die Distrophe und Tristrophe ein Tremolieren der Stimme etc. Er liest aus den Neumen heraus, ob eine Melodiephrase piano oder forte anfängt, ob sie an Tonstärke zu- oder abnimmt und ob und wie ein Ton verziert werden soll. Besondere Beachtung verdienen seine Ausführungen über die rhythmische Bedeutung der Neumen. Gestützt neben andern Gründen auf Guido Micrologus cap. 15 stellt er den Satz auf, dass jede Neume, mag sie aus einem oder mehreren Tönen bestehen, gleich einer rhythmischen Zeit zu setzen sei. Die Verteilung des Wertes unter die Töne einer Neume geschieht nach Massgabe der Form entweder zu gleichen oder ungleichen Teilen. An Hand von Beispielen zeigt er, wie neumierte Melodien unter diesen Gesichtspunkten übertragen ihre volle Schönheit entfalten. Erwähnt werden mag zum Schluss noch eine Einteilung und Chronologie der liturgischen Formen, je nachdem in ihnen ein- oder mehrtönige Neumen Anwendung finden. Veranlassung zu dem Anhange gaben Missverständnisse seines Hauptsatzes: eine jede Neume gleich einer rhythmischen Zeit, den er hierin noch einmal klarlegt.

J. W.

Hupp, Otto. Ein Missale speciale als Vorläufer des Psalteriums von 1457. Beitrag zur Geschichte der ältesten Druckwerke. München-Regensburg, Nationale Verlagsanstalt, 1898 — 30 S. 4⁰.

Hutor, W. Carl Davidoff und seine Art, das Violoncell zu behandeln. Moskau, Selbstverlag, 1899 — 64 S. 8⁰.

Erschien zuerst russisch in der Moskauer Ztschr. »Artist« 1891, liegt aber hier in deutscher Sprache erheblich erweitert vor. Vf. war ein Schüler Davidoff's, dessen künstlerische Eigenart er vortrefflich durch eine Fülle von Bemerkungen über seine Lehrmethode, Bogenführung, Flageolett-Technik, seinen Lehrstoff, Vortrag etc. kennzeichnet. Ein Anhang über die Geschichte des Violoncells giebt manche wichtige Ergänzung zu Wasielewski's kompilatorischem Werke über das Violoncell; ein zweiter Anhang verbreitet sich über die Elemente der Violoncelltechnik. Das Werkchen bietet dem Virtuosen auf diesem Instrument viele Anregungen.

O. F.

Jadassohn, S. Ratschläge und Hinweise für die Instrumentationsstudien der Anfänger. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899 — 54 S. 8⁰. *M* 1,50.

Hat Vf. in seinem »Lehrbuch der Instrumentation« den Tonumfang und die Behandlung aller jetzt gebräuchlichen Instrumente besprochen und alle Möglichkeiten der Klangkombinationen theoretisch eingehend erörtert, so beabsichtigt er jetzt, den Anfänger mit dem ganzen Apparat des modernen Orchesters praktisch vertraut zu machen. Vf. beginnt mit dem Chorsatz, rät, zu Anfang nur für solche Instrumente zu schreiben, deren Tonumfang den der Singstimme nicht zu viel überschritte (Messinginstr.), dann zu den Rohrblasinstrumenten, schliesslich zum Streichquartett überzugehen. Trefflich charakterisiert Vf. sodann die Verwendbarkeit der einzelnen Instrumente an der Hand von Beispielen der besten Meister. Die vielfach erteilten praktischen Winke werden Anfängern manche nutzlose Mühe ersparen.

J. W.

Mantuani, Jos. s. Bezecny.

Squire, W. B. s. Fuller-Maitland.

Vogel, E. 1. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1897. Leipzig, Peters, 1898 — 105 S. gr. 8⁰. *M* 3,—.

— 2. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für das Jahr 1898. Leipzig, Peters, 1899 — 103 S. 8⁰. *M* 3.—.

Ausser den stehenden Rubriken des Berichts über die bemerkenswertesten Bücher und Schriften (v. H. Kretzschmar) und der Bibliographie (v. E. Vogel) enthält an selbständigen Aufsätzen

1. E. Vogel, Gluck-Porträts; H. Kretzschmar, Das deutsche Lied seit dem Tode R. Wagner's; Mitteilungen v. M. Friedlaender über Balladen-Fragmente R. Schumann's, W. Kleefeld über Bach und Graupner als Bewerber um das Thomaskantorat, R. Schwartz über Friedr. Grimmer, E. Vogel über die älteste Singweise zu Arndt's »Was ist des Deutschen Vaterland?«

2. E. Vogel, Joseph Haydn-Porträts; G. Adler, Musik und Musikwissenschaft; R. Schwartz, das erste deutsche Oratorium; E. Vogel, Zur Geschichte des Taktschlagens.

Zeitschriftenschau

(vom 1. Januar 1899 beginnend)

zusammengestellt von

Max Seiffert. *)

Abkürzungen: **A. M. Z.** Allgem. Musik-Zeitung, Charlottenburg, Lehsten. **B. S.** Berliner Signale, Friedenau, Steinbach. **Bayr. Bl.** Bayreuther Blätter, Bayreuth, L. Ellwanger. **Ch. G.** Chorgesang, Stuttgart, Luckhardt. **Corr. d. ev. K.** Correspondenzblatt d. evang. Kirchengesangvereins für Deutschland, Leipzig, Breitkopf & Härtel. **Gazz. mus.** Gazetta musicale di Milano, Milano, Ricordi. **G. mus.** Le Guide musical, Bruxelles, Office central. **K. G.** Kunstgesang, Leipzig, K. Fritzsche. **K. L.** Klavierlehrer, Berlin, W. Peiser. **M. s.** Musica sacra, Regensburg, Pustet. **M. W. Bl.** Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, E. W. Fritzsch. **M. f. M.** Monatshefte für Musikgeschichte, Leipzig, Breitkopf & Härtel. **M. Schr. f. G.** Monatsschrift für Gottesdienst u. kirchliche Kunst, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. **Mus. Tim.** Musical Times, London, Novello. **Mén.** Le Ménestrel, Paris, Heugel. **M. M. R.** Monthly Musical Record, London, Augener. **N. Z. f. M.** Neue Zeitschrift f. Mus., Leipzig, C. F. Kahnt. **Nuov. Mus.** Nuova musica, Firenze, E. del Valle. **Riv. mus.** Rivista musicale italiana, Torino, Fratelli Bocca. **S. H.** Sängerhalle, Leipzig, C. F. W. Siegel. **Schw. M. Z.** Schweizerische Musikzeitung, Zürich, Gebr. Hug & Co. **Siona,** Gütersloh, Bertelsmann. **Tijdschr.** Tijdschrift der Vereeniging voor N.-Nederl. Muziekgesch., Amsterdam, Fr. Muller & Co. **Ur.** Urania, Erfurt, Conrad. **Ztschr. f. I.** Zeitschrift für Instrumentenbau, Leipzig, P. de Wit.

Achelis, E. Chr. Kyrie eleison. Eine liturgische Abhandlung — M. Schr. f. G. Nr. 6—7.

Adler, Guido. Musik und Musikwissenschaft. Akademische Antrittsrede — s. krit. Anzeig., Vogel 2.

Albinati, G. Prospetto delle Opere nuove italiane rappresentate nell' anno 1898 — Gazz. mus. Nr. 1.

Appunn, A. Schwingungszahlbestimmungen bei sehr hohen Tönen — Annal. d. Physik u. Chemie (Leipzig, J. A. Barth) 1898, S. 409 ff.

——. Über die Bestimmung der Schwingungszahlen meiner hohen Pfeifen auf optischem Wege — Warum können Differenztöne nicht mit Sicherheit zur Bestimmung hoher Schwingungszahlen angewandt werden? — ibid. 1899, S. 217 ff.

Arienzo, N. d'. Origini dell' opera comica — Riv. mus. fasc. 3.

Arndt, G. Das Fastenlied »Jesus Christus unser Seligkeit« in niederdeutscher Sprache — M. Schr. f. G. Nr. 2 [vgl. Wackernagel, V, 83].

Barnett, S. A. The mission of the Music — Internat. Journal of Ethics (London, Swan Sonnenschein & Co.), Heft 4.

Bauer, L. Einiges über Gesten der syrischen Araber — Ztschr. d. deutsch. Palästina-Vereins (Leipzig, K. Baedeker) 1898, Heft 1. [Cheironomie.]

Bélart, Hans. R. Wagner's Abreise aus Zürich im August 1858 — K. G. Nr. 14/15.

Bellermann, H. Geschichtliche Bemerkungen über die Notation — s. krit. Anz., Haberl 1.

Benndorf, Kurt. Georg Dietrich — Mitteil. d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Meißen (Meißen, L. Mosche), 1898, Heft 1.

Beutter. Kirchliches Orgelspiel — Siona Nr. 6—7.

Blass, F. Neuestes aus Oxyrhynchos — Neue Jahrbücher f. d. klass. Alt. (Leipzig, Teubner) Heft 1, Abt. 1, S. 32 ff. [betont den Wert der neuen Aristoxenosfunde von Oxyrhynchos in Egypten gegenüber Wilamowitz].

Bolte, Joh. Die Altweibermühle. Ein Tiroler Volksschauspiel — Archiv f. d. Stud. d. neuer. Sprach. u. Litteratur Braunschweig, G. Westermann), Heft 3 4.

——. Ein Münchener Vakanzlied des 18. Jahrh. — Forschungen z. Geschichte Bayerns (Regensburg, W. Wunderling), 1898, Heft 4.

——. Historische Lieder aus dem Elsass — Jahrbuch f. d. Gesch. Elsass-Lothringens (Straßburg) 1898 S. 131.

——. Die Volksdichtung-Litteratur — Jahresber. über d. Erscheinungen auf d. Geb. d. germ. Philolog (Leipzig) 1899, S. 243 ff. [Inhalt umfasst die Gruppen: A. Volkslied: 1. deutsch, Allgemeines, Balladen u. Liebeslieder, Standes- u. Festlieder, Kinderlieder, historische, volkstümliche Lieder; 2. niederländisch; 3. englisch; 4. skandinavisch. — B. Volksschau-

*) Mit dieser Rubrik macht die Redaktion ihres Wissens den ersten Versuch, der Musikwissenschaft ein Hilfsmittel zu beschaffen, wie es ähnlich andere Wissenschaften längst besitzen: eine ständige Übersicht über alle für die Musikforschung und ihre Nachbargebiete bemerkenswerten Abhandlungen und Aufsätze, die in Musik- und anderen Zeitschriften veröffentlicht werden. Die Redaktion ist sich wohl bewußt, daß sie aus eigener Kraft Vollständigkeit darin nicht wird erreichen können. Sie wendet sich deshalb an die Mitglieder der I. M.-G. mit der ergebenen Bitte, durch Übersendung von Separatabzügen und Einzelnummern, namentlich von schwerer zugänglichen Zeitschriften, oder durch Hinweise freundlichst helfen zu wollen.

spiel. — C. Spruch und Sprichwort. — D. Rätsel u. Volkswitz.]

Bourne, T. W. Bach Theme Sources — Mus. Tim. Nr. 2 [parallele Themen von Frescobaldi, G. P. Colonna, Al. Marcello].

Brenet, Mich. Notes et croquis sur J. Ph. Rameau (Forts.) — G. mus. Nr. 13—14.

——. Les concerts en France avant le XVIIIe siècle — ibid. Nr. 29 ff.

——. Notices sur l'histoire du luth en France — Riv. mus. fasc. 1. [betr. 17. Jh.]

——. Additions inédites au traité de Dom Jumilhac — La Tribune de St. Gervais (Paris, Chevalier-Marescq & Co.) Nr. 4 ff.

——. La musique sacrée sous Louis XIV — ibid. Nr. 4.

Bressan, G. Il momento Perosiano — Riv. mus. fasc. 2.

Bricqueville, E. de. L'orgue en France en XVIIIe siècle — Mén. Nr. 6—7.

—— Le prix des instruments de musique au XVIIIe siècle — Mén. Nr. 27.

Bruneval, J. L. de. Neumatisme et plainchant — Journal musical (Paris, libr. Fischbacher) 1. Juli.

Brunk, A. Plattdeutsche Volkslieder aus Pommern — Festschrift zum 25jähr. Jubiläum des Vorsitz. d. Gesellsch. f. Pomm. Gesch. u. Altertumskunde (Stettin, Herrcke und Lebeling) 1898.

Buch, Einar. Über die Verschmelzung von Empfindungen, besonders bei Klangeindrücken — Philosoph. Studien (Leipzig, W. Engelmann) Heft 1—2.

Büchler, Adolf. Zur Geschichte der Tempelmusik und der Tempelpsalmen — Ztschr. f. d. alttestamentliche Wissenschaft (Gießen, J. Ricker) Heft 1 ff.

Cametti, A. Il »Guglielmo Tell« e le sue prime rappresentazioni in Italia — Riv. mus. fasc. 3.

Cohen, Francis L. Song in the Synagogue — Mus. Tim. Nr. 678 ff.

Cohrs, F. Der humanistische Schulmeister Petrus Tritonius Athesinus — Mitteil. d. Gesellsch. f. dtsch. Erziehungs- u. Schul-Gesch. (Berlin, A. Hoffmann & Co.) 1898 Heft 4.

Curzon, H. de. Les Lieder de Fr. Schubert à propos de leur édition critique définitive — G. mus. Nr. 9—12.

Dalen, J. L. van. Rederijkers en Comedianten in de 2e helft der 17e eeuw te Dordrecht — Oud Holland (Amsterdam, Gebr. Binger) Heft 1.

Daux, Camille. L'hymnaire de l'abbaye de Moissac aux Xe—XIe siècles — Bulletin archéologique ... de Tarn & Garonne (Montauban, Forestié) Heft 1 [erweitert Dreves, Das Hymnar der Abtei Moissac, Leipzig, Reisland. 1888].

Davey, H. Die katholischen Komponisten des 16. u. 17. Jh. in England — s. krit. Anz., Haberl 2 [betr. W. Byrd, P. Philips, J. Bull, J. Dowland, R. Deering, Fr. Tregian].

Drechsler, P. »O lass mich doch hinein, Schatz.« Vergleichung eines schottischen und eines schlesischen Volksliedes — Ztschr. d. Vereins f. Volkskunde (Berlin, A. Asher & Co.) Heft 1.

Dubor, Georges de. Chansons sur les favorites de Louis XIV et de Louis XV — La nouvelle revue (Paris, 28 rue de Richelieu) Heft 4.

Dupoux, J. Les temps et les pieds rhythmiques — L'avenir de la mus. sacrée (Paris, X. Rondelet & Co.) Nr. 5 ff.

Ehmann, P. Die Lieder der hundert Dichter (Hyakunin Isshu) — Mitt. d. deutsch. Gesellsch. f. Natur- und Völkerkunde Ostasiens in Tokio (Berlin, Asher & Co.) 2. Teil.

Eitner, R. Drei Briefe des Alessandro Orologio — M. f. M. Nr. 3.

Ellis, W. Ashton. Wagner and Schopenhauer — The Fortnightly Review (London, Chapman & Hall) März [betr. »Ring des Nibelungen«].

Enschedé, J. W. Marchen en Marschmuziek in het nederlandsche Leger der achttiende eeuw — Tijdschr. VI, S. 16 ff.

—— Is Frederik de Groote de componist van de marche du roi de Prusse? — ibid. S. 159 ff.

Erdélyi, P. Die ungarischen Hymnarien im 16. u. 17. Jh. — Magyar Könyvszemle. März.

(Eremita.) Grenzen der Künste — Kirchl. Monatsschrift (Gr. Lichterfelde-Berlin, E. Runge) Heft 3.

Ernault, E. Chansons populaires de la Basse-Bretagne (Fortsetz.) — Mélusine (Paris, E. Roland) 1898, Nr. 2, 4.

Ferrari, G. C. Primi esperimenti sull' immaginazione musicale — Riv. mus. fasc. 1. [1. Kann die Musik durch sich selbst im Hörer bestimmte Vorstellungen erwecken? 2. Hängt das Vorhandensein solcher Vorstellungen von besonderen Eigenschaften der Zuhörer oder der Musik ab?]

Flatau, Theod. S. Intonationsstörungen und Stimmverlust, Beiträge zur Lehre von den Stimmstörungen der Sänger — Wiener klinische Rundschau (Wien, A. Hölder) Nr. 29.

Foss. Die Metrik unserer Kirchenlieder — Kirchl. Monatsschrift (Gr. Lichterfelde-Berlin, E. Runge) Heft 1—2.

Friedländer, M. Balladen-Fragmente von R. Schumann — s. krit. Anz., Vogel 1.

Gastoué, Amédée. La grande doxologie. Etude critique — Revue de l'Orient chrétien (Paris, A. Picard et fils) Heft 2.

——. La tradition ancienne dans le chant byzantin — La Tribune de St.-Gervais (Paris, Chevalier-Marescq & Co.) Nr. 5 ff.

Geisser, H. Le système musical de l'église Grecque (Forts.) — Revue Bénédictine (Abbaye de Maredsous) S. 81 ff.

Gellert, R. Mozart's Reise nach Potsdam und Berlin (1789) — A. M. Z. Nr. 28/29 ff.

Gerstenberg. Alte Disposition der Hofkirchen-Orgel in Breslau, erbaut 1752 — Flieg. Blätter d. ev. Kirchenmusikvereins (Breslau, Zimmer) Nr. 2.

Goldschmidt, Hugo. Die ausgleichende Regelung der deutschen Bühnenaussprache — A. M. Z. Nr. 15.

Grand-Carteret, J. Les titres illustrés et l'image au service de la musique — Riv. mus. 1898, fasc. 2.

Grimme, Hub. Zur syrischen Betonungs- und Verslehre — Ztschr. d. deutsch. morgenländ. Gesellsch. (Leipzig, Brockhaus) Heft 1.

Griveau, M. Les instruments à vent et l'orgue — Riv. mus. fasc. 2.

Grunsky, K. Klassische Litteratur und musikalisches Drama. Nach neun 1897/98 in Stuttgart gehaltenen öffentlichen Vorträgen über Lessing und Herder — Bayr. Bl. Stück 6/7—8/9.

Günther, Rud. Der sonntägliche Hauptgottesdienst der württembergischen Landeskirche — M. Schr. f. G. Nr. 4—5.

Haberl, F. X. Wie bringt man Vokalkompositionen des 16. Jh. in Partitur? — s. krit. Anz., Haberl 1.

——. Marcantonio Ingegneri. Eine biobibliographische Studie — ibid.

——. Die Gründung des Cäcilienvereins vor 30 Jahren — s. krit. Anz., Haberl 2.

——. Ein unbekanntes Werk des Johannes Tinctoris. Eine Studie z. Musikgesch. d. 15. Jh. — ibid. [»De inventione et usu musicae.«]

——. 25jährige Chronik der (kath.) Kirchenmusikschule in Regensburg — ibid.

——. Ergänzungen z. bibliograph. Skizze über Gio. Croce — ibid.

Hamma, F. Das Marseillaise-Credo — Ch. G. Nr. 12 (ist Erwiderung auf A. Köckert; s. krit. Anz.). Vergl. Nr. 13.

Hartmann, Aug. Historische Gedichte aus der Zeit der bayerischen Landeserhebung 1705 und der Rückkehr Max Emanuels nach Bayern — Altbayerische Monatsschr. (München, L. Werner) Heft 2 (mit Abbildungen).

Harzen-Müller, A. N. Fritz Reuter und die Musik — Ch. G. Nr. 15—21.

Hase, O. v. Abschluss des Handschriften-Zeitalters — Musikhandel u. Musikpflege (Leipzig, Breitkopf & Härtel) Nr. 21.

Heintz, Alb. Walther's Preislied in dem ersten Entwurfe der Meistersinger-Dichtung von R. Wagner — A. M. Z. Nr. 28/29.

Herold, M. Aus dem Gottesdienst der S. Sebaldus-Kirche in Nürnberg 1599 — Siona Nr. 4. [Collecti a Johanne Schirmero, Scholae Sebaldinae Cantore.]

Hesselgren, F. La science musicale — Riv. mus. Heft 2. [Beitrag zur Stimmung].

Hoesicka, Ferd. Chopin i Fontana — Biblioteka Warszawska (Warschau, ulica Warecka 14) Heft 1.

Hohenemser, Rich. Der reproduzierende Musiker und die Musikgeschichte — B. S. Nr. 14.

Houck, M. E. Jan Pieterz Sweelinck en Claude Bernhardt — Tijdschr. VI, S. 144 ff.

——. Jean Adams Reincken — ibid. S. 151 ff.

Houdard, G. La »cantilena romana« — Riv. mus. Heft 2.

Jan, K. von. Hukbald und das Organum — A. M. Z. Nr. 11—13.

——. Neue Sätze aus der Rhythmik des Aristoxenos — B. phil. W. Schr. Nr. 15—16 (über die Oxyrhynchos-Funde.)

——. Die musikalischen Exsequien von H. Schütz — Corr. Bl. Nr. 4.

Jonquière, A. Was heisst: »Reine Stimmung« und »Reine Intonation?« — Schw. M. Z. Nr. 14—16.

Isambert, G. Histoire du »Ça ira« — La Révolution Française (Paris, rue de Furstenberg 3) Heft 12.

Kahle, A. Einheit des künstlerischen Schaffens — K. G. Nr. 8. [Parallele zw. Mozart und Goethe, Beethoven und Schiller.]

——. Über Kirchenmusik des katholischen Kultus — ibid. Nr. 11—13.

Karsten, Paula. Tambura der Krieger des Mahdi (Sudanneger) — Ch. G. Nr. 24.

Kleefeld, W. Bach und Graupner als Bewerber um d. Leipziger Thomas-Kantorat 1722 — s. krit. Anz., Vogel 1.

Kling, H. Les compositeurs de la musique du Psautier Huguenot Genevois. Guill. Franc, Louis Bourgeois, Pierre Dagues, Claude Goudimel — Riv. mus. fasc. 3.

Kohut, A. Erinnerungen an Clara Schumann. Mit ungedruckten Briefen der Künstlerin — Kl. L. Nr. 6—8. Vergl. Nr. 13.

——. R. Wagner und Lilly Lehmann. Mit ungedruckten Briefen W.'s — Pesther Lloyd. 2. April.

Kopp, Arthur. Eine handschriftliche Liedersammlung der Kgl. Bibliothek zu Berlin — M. f. M. Nr. 5—7 [stammt v. 18. Jh. u. ergänzt Sperontes].

Krause, E. Zur Lebensgeschichte Heinr. Helds — M. Schr. f. G. Nr. 2.

——. Interessante Autographen (Haydn u. Mozart) — S. H. Nr. 21.

——. Chrysander's Händel-Reform — Corr. Bl. Nr. 7.

Krehbiel, H. E. Zwei bisher unveröffentlichte Briefe R. Wagner's — A. M. Z. Nr. 26 [gerichtet an L. Schindelmeister].

Kretzschmar, H. Das deutsche Lied seit dem Tode R. Wagner's — s. krit. Anz., Vogel 1.

Kummer, W. Zur Geschichte der Zither und des Zitherspieles — Schw. M. Z. Nr. 3—4 [mit Abbildungen].

L. O. Ein bisher unveröffentlichter Brief Otto Nicolai's an seinen Vater — A. M. Z. Nr. 24; vergl. Nr. 27.

Laloy, Louis. Anciennes gammes enharmoniques — Rev. de Philologie (Paris, C. Klincksieck) Heft 3.

Landi, B. G. Genesi della musica — Riv. mus. fasc. 1, 3. [Vokalmusik älter als Instrumentalmusik u. mit d. Sprache zugleich entstanden.]

Lang, V. v. Über transversale Töne von Kautschukfäden — Annal. d. Physik u. Chemie (Leipzig, J. A. Barth) S. 335.

Langer, Edm. Wie steht der Cäcilienverein zur Instrumentalkirchenmusik? — s. krit. Anz., Haberl 1.

Liliencron, R. von. Über die Beziehung zwischen dem Introitus und den Perikopen — Siona Nr. 4.

Mancuso-Piazza, Gius. La scrittura musicale — Nuov. mus. Nr. 37—38. [Vereinfachung d. rhythm. u. dynam. Bezeichnungen.]

Mari, G. Ritmo latino e terminologia ritmica medievale — Studî di filologia romanza (Torino, E. Loescher) fasc. 21.

Marnold. La dernière fugue de J. S. Bach, un problème musical — La Tribune de St. Gervais (Paris, Chevalier — Marescq & Co.) Nr. 5.

Marschner, Franz. Die Grundfragen der Ästhetik im Lichte der immanenten Philosophie — Ztschr. f. immanente Philos. (Berlin, Dr. R. Salinger) Heft 1.

Mauke, W. Materialien zur Erkenntnis der modernen musikalischen Lyrik — K. G. 1898 Nr. 24, 1899 Nr. 1. 2. 5. 7.

Melde, F. Über Stimmplatten als Ersatz für Stimmgabeln bei sehr hohen Tönen — Kl. L. Nr. 1.

——. Über einen neuesten A. Appunnschen Hörprüfungsapparat — Archiv f. d. ges. Physiol. 1898 S. 441 ff.

Melde, F. Erwiderung gegen A. Appunn's Abhandlung »Über Schwingungszahlenbestimmung« — Annal. d. Physik u. Chemie (Leipzig, J. A. Barth) 1898 S. 645 ff.

Metz, Karl. Über den Vortrag des Chorgesanges. Ein ästhetischer Beitrag — S. H. Nr. 1—4.

——. Das deutsche Kunstlied. Musikästhetische Betrachtungen — ibid. Nr. 30 ff.

Meyer, M. Die Tonpsychologie, ihre bisherige Entwickelung und ihre Bedeutung für die musikalische Pädagogik — Ztschr. f. Pädagogische Psychologie (Berlin, H. Walter) Heft 2, 4.

——. s. C. Stumpf.

Mille, P. Frédéric Chopin d'après quelques lettres inédites — Revue polit. et litt. (Paris, au bureau des deux Revues) Heft 1.

Miller, F. E. s. Theo.

Molar, J. Bariton oder Tenor? Ein Tonbildungsproblem — K. G. Nr. 14/15—16.

Molitor, Raph. Die Provinzialkonzilien über die Kirchenmusik (kath.) — s. krit. Anz., Haberl 1.

Molmenti, Pompeo. Il Buranello — Gazz. mus. Nr. 6—8, 10 Zusammenstellg. dessen, was Burney, Fétis, Caffi, Wiel über Bald. Galuppi's Leben und Werke sagen].

Müller, D. H. Strophenbau und Responsion — 5. Jahresber. d. israelit. theol. Lehranstalt in Wien für 1897/98. Wien 1898.

Müller, H. Ein schönes Liedt. Aus einem Senatsprotokoll des Repser Stuhles v. J. 1639 — Korrespondenzbl. d. Ver. f. siebenbürg. Volkskunde (Hermannstadt, W. Krafft) Heft 5. [»Ein Mutter hatt ein filium, dem liebett sehr das Ocium«, 27 Str.]

Musiol, Rob. Ein polnisches Weihnachtslied (Wzlobie lezy) — N. Z. f. M. Nr. 30/31.

Nef, K. Die ersten Gesangsfeste in der Schweiz — Schw. M. Z. Nr. 1—2.

——. Das schweizerische Volkslied »'s Vreneli ab-em Guggisberg«. Eine Studie — ibid. Nr. 21.

Nef, W. Inwiefern stellt die Musik Gefühle dar? — Schw. M. Z. Nr. 13.

Nelle. Martin Rinckart und das Lied »Halleluja, Lob, Preis und Ehr« — M. Schr. f. G. Nr. 2.

Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, A. Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐγχειρίδια — Byzantin. Ztschr. (Leipzig, Teubner) Heft 1.

Paris, G. Les vieux chants populaires scandinaves — Journal des Savants (Paris, Imprimerie nationale) 1898, Juli.

Parisot, J. La concélébration liturgique en Orient et en Occident — La Terre Sainte (Paris, rue du Regard 20, Nr. 4—5.

Paukstadt, R. Das R. Wagner-Denkmal in Berlin — A. M. Z. Nr. 7.

Pavan, G. Prospetto delle Opere nuove e straniere rappresentate nell' anno 1898 — Gazz. mus. Nr. 11, 14—16.

Peet, St. D. Agriculture among the Pueblos and Cliff-Dwellers — The American Antiquarian and Oriental Journ. (Amer. Antiqu. Chicago) Heft 4. [S. 226 ff. über the Snake Dance m. Abbildungen.]

Peter, Joh. Volksgesang im Böhmerwald — S. H. Nr. 28—30 [mit Melodien].

Picot, E. Chants historiques français du XVIe siècle (Forts.) — Revue d'histoire littéraire (Paris, A. Colin & Co.) Heft 2.

Pierre, Constant. L'hymne à l'Être suprême enseigné au peuple par l'Institut national de musique — La Révolution Française (Paris, 3 rue de Furstenberg) 14. Juli.

Pillet, A. Die altprovenzalische Liederhandschrift N² (cod. Phillipps 1910 der Kgl. Bibl. Berlin) — Archiv f. d. Stud. d. neuer. Sprachen u. Litterat. (Braunschweig, G. Westermann) 1898, Heft 1/2 — 1899, Heft 1/2.

Prahl, Karl. »Drei Lilien, drei Lilien« — Ztschr. f. d. deutsch. Unterricht (Leipzig, Teubner) Heft 1.

——. »In Leipsig war en Mand« — ibid. Heft 3.

Prout, Ebenezer. J. L. Dussek. A Lecture delivered to the London Section of the incorporated Society of Musicians, on May 13th, 1899 — M. M. R. Nr. 342.

Prüfer, Arth. Der Leipziger Thomaskantor J. H. Schein und seine Bedeutung für die kirchliche Tonkunst des 17. Jh. — M. Schr. f. G. Nr. 1.

Quittard. Les anciennes orgues françaises — La Tribune de St. Gervais (Paris Chevalier — Marescq & Co.) Nr. 4.

Raabe, P. Über die Verwendung von Geräuschen in der Oper — A. M. Z. Nr. 16—21.

Resch, F. Zur Geschichte des Stadtpfeiferdienstes in Waldenburg — Schönburgische Geschichtsblätter (Waldenburg, E. Kästner) Heft 1.

Riemann, Hugo. Die französische Ouverture (Orchestersuite) in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. — M. W. Bl. Nr. 1—9, 11 [bespricht J. F. Fasch, Chr. Förster, J. Schneider, J. A. Hasse, J. C. Wiedner, J. N. Tischer, J. J. Fux, Lully, Händel, Seb. Bach, Muffat, Telemann, J. D. Heinichen].

Roberti, Gius. La musica in Italia intorno al 1720 — Gazz. mus. Nr. 25.

Rudnick, W. Die geistlichen Kompositionen von A. Lortzing — Ch. G. Nr. 10.

Rupp, J. F. E. Französischer und deutscher Orgelbau der Gegenwart vom allgemein musikalischen Standpunkt aus betrachtet — Ur. Nr. 1—2.

Sandberger, Ad. Mitteilungen über eine Handschrift und ein neues Bildnis Orlando di Lasso's — A. M. Z. Nr. 27.

—— Roland Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur — Altbayerische Monatsschrift (München, J. Lindauer) Heft 3 [mit Abbildungen].

Scalvanti, O. Divagazioni sull' arte musicale italiana — Nuov. mus. Nr. 39—40.

Schell, O. Dreikönigslieder vom Niederrhein — Einige Fastnachtlieder vom Niederrhein — Ztschr.d. Vereins f. Volkskunde (Berlin, A. Asher & Co.) Heft 1.

Scheurleer, D. F. Het dertigjarig bestaan der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis — Tijdschr. VI, S. 129 ff.

——. Een Catalogus van den Amsterdamschen Boekhandelaar Hendrik Laurentius van 1647 — ibid. S. 140 ff.

——. Twee bijdragen tot de geschiedenis van Nicolas Vallet — ibid. S. 176 ff. [m. Facsimile eines Bruyloft-Gesang.].

Schoultz-Adaievsky, E. de. Chansons populaires portugaises — Mélusine (Paris. E. Roland) 1898 Nr. 1.

Schulze, F. A. Bestimmung der Schwingungszahlen Appunn'scher Pfeifen für höchste Töne auf optischem und akustischem Wege — Annal. d. Physik u. Chemie (Leipzig, J. A. Barth) S. 99.

——. Zur Bestimmung der Schwingungszahlen sehr hoher Töne — ibid. S. 869.

Schulze, R. Über Klanganalyse — Philosoph. Studien (Leipzig, W. Engelmann) 1898, Heft 3.

Schwartz, R. Friedrich Grimmer — s. krit. Anz., Vogel 1.

——. Das erste deutsche Oratorium — s. krit. Anz., Vogel 2 [Andr. Fromme, de divite et Lazaro, 1649].

Seler, E. Mittelamerikanische Musikinstrumente — Globus Braunschweig, F. Vieweg & Sohn) Nr. 7 [mit Abbildungen].

Servières, G. Les autres opéras de »Léonore« — G. mus. Nr. 10—11 [nämlich von Pierre Gaveaux und Paër].

——. Le Maitre de Chabrier Aristide Hignard — ibid. Nr. 25—26.

Smend, J. Unsere Chöre und die Programme ihrer kirchlichen Veranstaltungen — M. Schr. f. G. Nr. 4.

——. Die Matthäuspassion von Bach und ihre mancherlei Aufführungen — ibid. Nr. 5.

Söhns, Franz. Humor im Kinderliede — Ztschr. f. d. deutsch. Unterricht (Leipzig, Teubner) Heft 5.

Soubies, Alb. La musique en Suisse — Mén. Nr. 26 ff.

Spinelli, A. G. Nicolò Rubini contrapuntista modenese del sec. XVII — Nuov. mus. Nr. 39.

Spitta, Fr. Ein für die Kirchenchöre noch ungehobener Schatz — Corr. Bl. Nr. 1. [H. Schütz, Psalmen Davids].

Squire, W. B. Tre giorni son che Nina — Mus. Tim. Nr. 4 [Ergänzung f. Spitta, Rin. di Capua, Musikgesch. Aufsätze S. 159 ff.].

Staiger, Chr. Was verstehen wir unter kirchlichem Orgelspiel? — Siona Nr. 5—6.

Stainer, J. F. R. An old book on dancing — Mus. Tim. Nr. 677 [betrifft ein Ms. Bodl. Oxford, Kopie eines alten Druckes von 1521].

——. Lutes and Guitars — ibid. Nr. 678 [Hinweis auf »Discours non plus melancoliques que divers de choses mesmement qui appartiennent à notre France et à la fin La manière de bien et justement entoucher les Lucs et Guiternes. Poitiers 1557.« Ex. i. Middle Temple Library].

Starke, Reinh. Hieronymus Gregorius Langius Havelbergensis — M. f. M. Nr. 7—8.

Storck, A. Zwei enharmonische Tonsysteme — Ztschr. f. J. Nr. 16 [m. genauen Berechnungen].

Stumpf, C. Über den Begriff der Gemütsbewegung — Ztschr. f. Psychologie (Leipzig, J. A. Barth) Heft 1/2.

——. Beobachtungen über subjective Töne und über das Doppelt-Hören. ibid.

——. Über die Bestimmung hoher Schwingungszahlen durch Differenztöne — Annal. d. Physik u. Chemie (Leipzig, J. A. Barth) S. 105.

—— u. **Meyer,** M. Schwingungszahlbestimmungen bei sehr hohen Tönen — ibid. 1897, S. 760; 1898, S. 641 ff.

Tappert, Wilh. Das wohltemperierte Klavier — M. f. M. Nr. 8—9. [Näheres über Bernh. Christ. Weber, Bach's angeblichen Vorgänger; J. Ph. Treiber, J. K. F. Fischer, G. Kirchhof, Fr. Suppig.]

A. Theo, E. Wangemann, F. E. Miller. Neue Beobachtungen über die menschlichen Stimmorgane — N. Z. f. M. Nr. 7.

Thibaut, Joa. Etude de musique byzantine. Le chant ekphonétique — Byzantin. Ztschr. (Leipzig, Teubner) Heft 1.

——. Les traités de musique Byzantine — ibid. Heft 2.

Tobler, Alfr. Altlandsfähnrich J. H. Tobler von Wolfhalden, der Komponist des Appenzellischen Landsgemeindeliedes — Schw. M. Z. Nr. 10 [mit Musikbeilage].

J. H. **Tobler's** Selbstbiographie — Schw. M. Z. Nr. 11—12.

Tomkins, J. G. Musical instruments mentioned by Shakespeare — Music, a monthly magazine (Chicago, Music magazine publishing Co.) Juni-Heft.

Torchi, L. La musica instrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII — Riv. mus. fasc. 2 (Forts.).

——. Iris di P. Mascagni — ibid. fasc. 1 [krit. Analyse].

Torén, C. A. Die Adoration als besonderes Moment des evangelisch-lutherischen Kultus betrachtet — Siona Nr. 1—2.

Trost, A. Franz Schubert's Bildnisse — Berichte u. Mitteil. d. Altertums-Vereins z. Wien (Wien, Gerold & Sohn) 1898 Heft 2.

Valentin, Caroline. Mozartbriefe der Donaueschinger Bibliothek — M. f. M. Nr. 2—3.

——. Zwei Beethoven-Briefe der Donaueschinger Bibliothek — ibid. Nr. 9.

Vetter, Paul. Narses Schnorhali's Kirchenlieder — Theol. Quartalschrift (Ravensburg, H. Kitz) S. 89 ff. [Katholikos Narses IV Schnorhali war der gefeiertste armenische Dichter.]

Vivarelli, L. Del Tremolo della voce — Gazz. mus. Nr. 28.

Vogel, E. Gluck-Portraits — s. krit. Anz., Vogel 1.

——. Die älteste Singweise zu Arndt's »Was ist des deutschen Vaterland?« — ibid.

——. Joseph Haydn-Portraits — s. krit. Anz., Vogel 2.

——. Zur Geschichte des Taktschlagens — ibid.

Voigt, A. Das deutsche Lied in der deutschen Geschichte. Eine geschichtliche Erinnerung — S. H. Nr. 4—5. [Betrifft: Schleswig-Holstein, meerumschlungen — Sie sollen ihn nicht haben — Die Wacht am Rhein.]

Wackernell, J. E. Ältere Volkslieder und volkstümliche Lieder aus Tirol — Archiv f. d. Stud. d. neueren Sprachenu. Litteraturen (Braunschweig, G. Westermann) 1898, Heft 3/4, 1899, Heft 1 2.

Wagner, R. Über Mendelssohn's Paulus — An den Freiherrn von Lüttichau — Entwurf u. Dichtung des »Liebesmahls« — Bayr. Bl. 1. Stück; vgl. Stück 2/3.

Walter, Karl. Bausteine zur Geschichte des Kirchengesanges in der Diözese Limburg (kath.) — s. krit. Anz., Haberl 1—2.

——. Beiträge zur Geschichte der Choralbegleitung — M. s. 1898 Nr. 13—14 u. 1899 Nr. 14—16.

Wangemann, E. s. Theo.
Wegener, Joh. Das erste Wittenberger Gemeindegesangbuch (1526) — M. Schr. f. G. Nr. 1.
Weinhold, K. Das englische Kinderspiel Sally Water — Ztschr. d. Vereins f. Volkskunde (Berlin, A. Asher & Co.) Heft 1.
Werner, A. Mission Hymnology in the Bantu languages — Asiatic Quaterly Review (Woking, Orient. University Institute) Juli-Heft.
Wernicke, A. Der hohe Wert der Kirchenmusik für die Volksbildung — Corr. d. ev. K. Nr. 1—3.
Winter, A. C. Waisenlieder der Letten und Esthen — Globus (Braunschweig, F. Vieweg & Sohn) Nr. 2.
——. Die Birke im Volksliede der Letten — Archiv f. Religionswissensch. (Freiburg i. Br., J. C. B. Mohr) Heft 1/2.
Wirth, R. Der Kunstkulturkampf. Im Anschluss an R. Wagner's Briefe an E. Heckel — N. Z. f. M. Nr. 4.
Wolf, Joh. Beiträge zur Geschichte der Musik d. 14. Jh. — s. krit. Anz., Haberl 2. [1. Ein Ms. der Prager Universitätsbibliothek, H. de Zeelandia, 2. Z. Gesch. d. Orgelmusik i. 14. Jh.]
Wonner, A. Tanzlieder aus Zied — Korresspondenzbl. d. Ver. f. siebenb. Landeskunde (Hermannstadt, W. Krafft) Nr. 1.
Wotquenne, A. Baldassare Galuppi (1706—1785). Etude bibliographique sur ses œuvres dramatiques — Riv. mus. fasc. 3.
Zahn, Th. Natur und Kunst im Neuen Testament — Neue Kirchl. Ztschr. (Erlangen-Leipzig, A. Deichert'scher Verlag) Heft 4.
Zernin, Gebh. Jos. Tichatschek in Darmstadt und seine Beziehungen zu R. Wagner — Darmstädter Ztg. Nr 149.

Mitteilungen der „Internationalen Musik-Gesellschaft".

1. Berlin.

Zum 18. Februar d. J. hatte Prof. Fleischer eine Anzahl von Herren zur Zusammenkunft gebeten, um ihnen in längerer Ausführung über die Ziele und Unternehmungen der von ihm begründeten I. M.-G. vertrauliche Mitteilung zu machen. Eine ausgedehnte und lebhafte Diskussion der erschienenen 18 Herren über die Tendenz und Organisation der I. M.-G. im Einzelnen ergab eine allseitige Zustimmung. Demgemäß fasste die Versammlung einstimmig den Beschluß, sich zu einem Verein zu konstituieren und der I. M.-G. als Ortsgruppe beizutreten. Nachdem die Vorstandswahl vollzogen war (Vorsitzender: Prof. O. Fleischer, stellvertretender Vorsitzender: Prof. Fr. Zelle, Schriftführer: Dr. M. Seiffert, Kassierer: Dr. H. Goldschmidt, Bibliothekar: Dr. J. Wolf), wurde ein vorläufiger Statuten-Entwurf für die Ortsgruppe gutgeheißen. Die endgiltige Fassung gelangte auf der nächsten Sitzung am 1. März zur Annahme. Bereits im August betrug die Mitgliedszahl 40.

Beschränkten sich fernere Sitzungen vom 12. April, 12. Juli, 9. August, 13. September der Ferien wegen auf eine gesellige Zusammenkunft der Mitglieder, so gewannen die vom 10. Mai und 14. Juni besondere Bedeutung dadurch, dass Herr Archimandrit Komitas Keworkian aus Etschmiadzin so liebenswürdig war, vor den Mitgliedern der Ortsgruppe und dazu geladenen Gästen Geschichte und Wesen der armenischen Musik eingehend zu behandeln und durch zahlreiche Beispiele zu veranschaulichen.

Die armenische Kirchenmusik — so etwa führte er aus — ist sich von Anbeginn des Christentums bis heute gleich geblieben. Ihren Ursprung hat sie im älteren, heidnischen Tempelgesang gehabt, der seinerseits wieder aus der Volksmusik hervorgegangen ist. Die Gemeinsamkeit von Kirchen- und Volksmusik läßt sich noch vielfach durch Analyse der Melodien feststellen. Nur hat die Kirche durch Ornamente reicher ausgestaltet, was im Volke einfach geblieben ist. Ein Einfluß der Perser und Araber hat auf diese Entwickelung nicht stattgefunden, eben so wenig von Seiten der Griechen. Diese Integrität der Praxis ist für die Erforschung der ältesten christlichen Musik ein überaus beachtenswertes Moment. Das Tonsystem der Armenier fußt auf dem Tetrachord, dessen Endtöne feststehen, während die Mitteltöne sechsfach wechseln können. Die Tetrachorde werden stets mit einander verbunden. Tonarten giebt es 8, 4 Haupt- und 4 Seitentöne. Jeder von ihnen hat eine Quarte, in der er sich mit Vorliebe bewegt, also eine Art Reperkussion.

Von den Formen des Kirchengesanges ist (namentlich mit Rücksicht auf die Ergebnisse der neuesten Neumenforschung) besonders merkwürdig die Psalmodie*). Die Armenier haben 7 Interpunktionen mit ganz bestimmten Tonbedeutungen, deren Vergleich mit den sonst bekannten Interpunktionen lehrreich ist. Beim Vortrag freierer Melodien verwenden die Armenier den Wechsel zwischen Chor und Solo, sowie eine organumartige Polyphonie in gehaltenen Tönen.

Die Volksmusik ist überall da noch heute lebendig, wo sich nicht fremde Kulturelemente in den Vordergrund gedrängt haben. Wie anderwärts, so geben auch in Armenien geschichtliche Ereignisse, die Erscheinungen der Natur, das persönliche Leid und die Freuden des einzelnen Menschen die Motive für das Volkslied ab. Die Dichtung ist entweder strophisch oder sie besteht aus Sätzen mit Wortspielen. Besonders beliebt sind kurze, aber starke Vergleiche. Die Wortaccente und die Höhepunkte der Wortsätze finden in der Musik dazu keine Parallele, sie stehen nicht in Zusammenhang mit einander. Wohl aber deckt sich der musikalische Inhalt mit der Grundstimmung und dem Empfindungsgehalt der Dichtung. Das typisch Nationale des armenischen Volksliedes läuft im Wesentlichen auf gewisse Eigenheiten in Gesangsstil und -Technik hinaus. Sie werden namentlich durch Vergleich armenischer Melodien mit arabischen, türkischen, kurdischen deutlich. Volkssänger sind schon aus dem 6. Jahrh. v. Chr. nachweisbar. Ist auch ihre Musik nicht erhalten, so kennt man doch den Inhalt ihrer Texte. Die Musik der gegenwärtigen Volkssänger bewegt sich in 2 Formen: im Recitativ für Erzählungen, in Melodien für Dichtungen. Die instrumentale Begleitung wird auf der Geige ausgeführt.

In der Sitzung vom 11. Oktober war Herr Kämpff aus Berlin so freundlich, den Mitgliedern nach einem kurzen historischen Überblick über die Entstehung und Entwickelung des Harmoniums die besonderen Vorzüge des Mason & Hamlin-Harmoniums, sowie die eigenartige Richtung der dafür entstandenen Speziallitteratur durch Wort und Ton zu veranschaulichen. **M. Seiffert.**

2. Leipzig.

Auf die Einladung der Herren Prof. Dr. H. Kretzschmar und Dr. O. v. Hase fand am 28. Juni unter dem Vorsitze des erstgenannten Herrn im Saale der ehemaligen Buchhändlerbörse eine Versammlung namhafter Vertreter der Leipziger Musikwissenschaft statt zur Bildung einer Ortsgruppe Leipzig, die die Förderung der Zwecke der kürzlich ins Leben gerufenen I. M.-G. erstrebt. Der Vorsitzende begrüßte die Versammlung unter Hervorhebung der hocherfreulichen Thatsache einer internationalen Förderung der Aufgaben und Ziele der Musikwissenschaft, die durch die Gründung dieser Gesellschaft ermöglicht worden sei. Da eine genügende Anzahl Mitglieder (12) vorhanden war, konnte zur Bildung einer Ortsgruppe Leipzig geschritten werden, deren Satzungen nach dem Vorgange Berlins durchberaten und mit einigen die hiesigen Verhältnisse berücksichtigenden Abänderungen angenommen wurden. Schließlich wurden als Vorsitzender der Ortsgruppe Leipzig Prof. Dr. Kretzschmar, als Stellvertreter Dr. H. Riemann, als Schriftführer Dr. A. Prüfer und Dr. M. Seidel als Bibliothekar gewählt. **A. Prüfer.**

3. Kopenhagen.

Am 27. September fand die konstituierende Versammlung zwecks Einrichtung der Ortsgruppe Kopenhagen statt; es traten ihr 10 Mitglieder bei. Nach Festsetzung der Statuten wurde der Vorstand gewählt; ihm gehören an die Herren Professor Dr. A. Hammerich, Vorsitzender, Vize-Polizeidirektor V. C. Ravn, stellvertretender Vorsitzender, Dr. Will. Behrend, Schriftführer, Lehrer am Konservatorium J. D. Bondesen, Kassierer. **W. Behrend.**

4. Frankfurt a. M.

Unter dem Vorsitz des Herrn Musikdirektor Dr. Frank L. Limbert fand am 23. September eine Versammlung statt, die die Konstituierung der Ortsgruppe Frankfurt a. M. beschloß. Es erklärten 15 Herren und Damen ihre Mitgliedschaft. Die Wahl des Vorstandes wurde in der nächsten Sitzung vorgenommen; es wurden gewählt die Herren Dr. Limbert als Vorsitzender, Professor A. Grüters als stellvertretender Vorsitzender, A. Pochhammer als Schriftführer, Bankdirektor A. Fester als Kassenwart und Fr. Nicol. Manskopf als Bibliothekar.

*) Näheres darüber in den »Sammelbänden« der I. M.-G., Heft 1.

5. St. Petersburg.

Zu einer vorberatenden Besprechung über die Bildung der Ortsgruppe hatte Se. Excellenz Herr Baron von Stackelberg auf den 15. Juni einige der angesehensten musikalischen Persönlichkeiten eingeladen, u. A. die Herren Prof. Saccetti, Redakteur N. Findeisen, die Professoren Puserewsky, Nicoleky, Bulitsch vom Konservatorium, Direktor des Konservatoriums Bernhard, Excellenz Wakel vom Ministerium des Äußeren, Komponist Iwanow, Priester Mettallof. Der Anschluß an die IMG. wurde im Prinzip gutgeheißen, die Beschlußfassung über die weiteren Schritte aber bis nach der Reisezeit vertagt. Auf der nächsten Sitzung, Anfang Oktober, wurde Se. Excellenz Herr Baron von Stackelberg ersucht, die Organisation der Petersburger Ortsgruppe zu übernehmen, und es steht zu hoffen, daß die offizielle Gründung nunmehr im Laufe des November erfolgen wird.

6. Wien.

Zufolge einer Einladung von Professor Dr. G. Adler fand am 17. Juni im neu gegründeten Musikhistorischen Institut der Wiener Universität behufs Konstituierung einer Ortsgruppe Wien eine Vorberatung statt, an der über dreißig Personen teilnahmen. Nach einem Vortrag von Prof. Adler über die Ziele der IMG. beschloß die Versammlung zunächst die Ausarbeitung des ihr vorgelegten Statutenentwurfes unter Berücksichtigung ihrer Wünsche und Ansichten und betraute damit eine Kommission, bestehend aus den Herren: Prof. Adler, Prof. Graedener, Prof. Koller, Dr. Mandyczewski und Dr. Navratil. Da nach dem österreichischen Vereinsgesetz der Beitritt zu einer internationalen Vereinigung unstatthaft ist, bedurfte es erst langwieriger Verhandlungen, um trotzdem in diesem Falle die Genehmigung der k. k. Statthalterei zu erwirken. Dank der besonders thätigen Bemühungen von Prof. Adler wurde sie am 12. September erteilt. Die endgiltig konstituierende Sitzung wird nunmehr Ende Oktober erfolgen. Inzwischen haben schon hervorragende musikalische Persönlichkeiten Wiens ihren Beitritt zur IMG. erklärt. U. a. seien genannt, die Herren Angelo Eisner von Eisenhof, Prof. Epstein, Karl Goldmark, Rich. Heuberger, Dr. R. Hirschfeld, Max Kalbeck, Direktor Gust. Mahler, Dr. Heinr. Rietsch, Musikdirektor Rud. Weinwurm.

An die Herren Schriftführer der Ortsgruppen.

Um Verzögerungen und Unregelmäßigkeiten in der Zusendung der Druckschriften der I. M.-G. zu vermeiden, werden die Herren Schriftführer höflichst gebeten, die genauen Mitgliederlisten ihrer Ortsgruppen (Namen, Titel, Wohnung), sowie etwa eintretende Veränderungen möglichst umgehend der Zentralstelle (Berlin W., Lutherstr. 12) freundlichst mitteilen zu wollen.

Dieselbe Beschleunigung ist bei den Ortsgruppen-Sitzungsberichten erwünscht. Nur diejenigen können in der nächstfälligen Nummer der Zeitschrift Aufnahme finden, die spätestens am 20. jedes Monats der Zentralstelle zugehen.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden ersten Heftes der »**Sammelbände der I. M.-G.**«:

O. Fleischer: Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft. — K. Keworkian: Die armenische Kirchenmusik. — J. Wolf, Die Musiklehre des Johannes de Grocheo. — M. Seiffert: Zu Händel's Klavierwerken. — M. Seiffert: Die musikalische Gilde in Friedland. — J. Wolf: Dufay und seine Zeit.

Ausgegeben am 1. November 1899.

Für die Redaktion verantwortlich: Professor Dr. O. Fleischer, Berlin W., Lutherstr. 12.
Dr. M. Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

REVUE DES QUESTIONS SCIENTIFIQUES

PUBLIÉE PAR

LA SOCIÉTÉ SCIENTIFIQUE DE BRUXELLES

DEUXIEME SÉRIE

Cette revue de haute vulgarisation, fondée en 1877 par la Société scientifique de Bruxelles, se compose actuellement de deux séries : la **première série** comprend 30 volumes (1877-1891) ; la **deuxième** a été inaugurée en 1892.

Elle paraît en livraisons trimestrielles de 352 pages, à la fin de janvier, d'avril, de juillet et d'octobre. Chaque livraison renferme trois parties principales.

La **première partie** se compose d'**Articles originaux**, où sont traités les sujets les plus variés se rapportant à l'ensemble des sciences mathématiques, physiques, naturelles, sociales, etc.

La **deuxième partie** consiste en une **Bibliographie scientifique**, où l'on trouve un compte rendu détaillé et l'analyse critique des principaux ouvrages scientifiques récemment parus.

La **troisième partie** consiste en une **Revue des Revues** et des **publications périodiques**, où des écrivains spéciaux résument ce qui paraît de plus intéressant dans les archives scientifiques et littéraires de notre temps.

Outre ces trois parties, chaque livraison contient ordinairement un ou plusieurs articles de **Variétés**.

CONDITIONS D'ABONNEMENT

Le prix d'abonnement à la *Revue des Questions scientifiques* est de **20 francs** par an. Les membres de la Société scientifique de Bruxelles ont droit à une réduction de **25 %** ; le prix de leur abonnement est donc de **15 francs** par an.

La collection complète et les volumes isolés seront fournis aux nouveaux abonnés à des conditions très avantageuses.

S'adresser pour tout ce qui concerne la **Rédaction** *et l'***Administration** *au secrétariat de la Société scientifique*, 11, *rue des Récollets, Louvain.*

Louvain. — Imp. POLLEUNIS & CEUTERICK.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
3082
H68

Houdard, Georges Louis
La science

Music